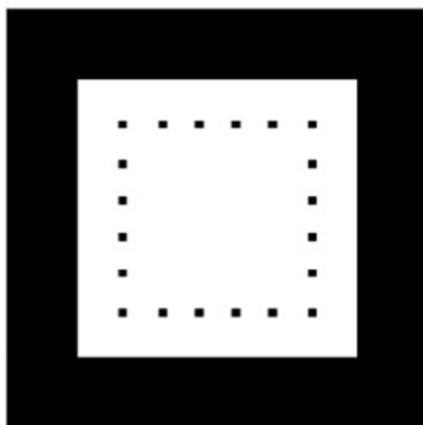




## **NOVOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS COMO BASE DE UMA REABILITAÇÃO SUSTENTADA**

Ressignificação da Ruína do Convento de S.Francisco do Monte como lugar do novo Museu de  
Arqueologia de Viana do Castelo



Filipe de Jesus Pires de Sousa

**PROJECTO FINAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARQUITECTURA**

Orientador Científico: Professor Doutor, António Miguel Neves da Silva Santos Leite  
Orientador Científico: Professora Doutora, Ana Marta das Neves Santos Feliciano

Júri:

Presidente: Professor Doutor, Jorge Virgílio Rodrigues Mealha da Costa  
Vogais: Professor Doutor, António Miguel Neves da Silva Santos Leite  
Professora Doutora, Maria Soledade Gomez Paiva Sousa

Documento Definitivo  
Lisboa, FAUL, Julho, 2017



## RESUMO |

O presente trabalho aborda e relaciona dois importantes temas da arquitectura que são a reabilitação do Património arquitectónico e a museologia.

Se numa primeira parte estes são abordados em separado para obtenção de uma compreensão mais aprofundada de cada um dos temas, no exercício projectual procura-se mostrar de que forma estes se podem relacionar e complementar entre si, sendo a criação de museus ou núcleos museológicos uma possível resposta a uma necessidade de reabilitação e consolidação de património arquitectónico com valor para a construção da memória colectiva.

Este exercício de relação entre museologia e património tem como alvo a ruína do Convento de S. Francisco do Monte na cidade de Viana do Castelo que será alvo de um intervenção de forma a receber funções que complementem o projecto do novo Museu da Arqueologia proposto para surgir anexado à área de implantação do convento.

PALAVRAS-CHAVE: Património, Memória, Reabilitação, Museus, Integração

## ABSTRACT |

The present work reflect on the relation of two main themes of architecture, that are the rehabilitation of architectural heritage and museology.

Although this themes are treated in separated In the first part of this work, to obtain a better and deeper understanding of each of the themes, on the project part, the main objective is to show in witch way they can be related and how they can complement each other, since the creation of useums or museum nuclei is a possible answer to a need for rehabilitation and consolidation of architectural heritage with value for the construction of collective memory.

This exercise of relationship between museology and heritage have as is target the ruins of the convent of St. Francisco do Monte, in the city of Viana do Castelo, which will be the target of an intervention in order to receive functions that complement the project of the new museum of archeology to appear attached to the area of implantation of the convent.

KEYWORDS: Heritage, Memory, Rehabilitation, Museums, Integration

## AGRADECIMENTOS |

Ao Professor António Leite, e à Professora Ana Marta Feliciano pelo tempo e compreensão que dedicaram à orientação deste trabalho.

Ao meu pai e aos meus irmãos pelos exemplos que são.

À minha irmã por todo o apoio.

À Elzbieta por ter estado do meu lado.

Por último mas mais importante à minha mãe, pelas suas palavras e pelos seus silêncios.



## ÍNDICE |

INTRODUÇÃO	0
<b>PARTE I - Do património edificado à nova museologia: relação de conceitos e princípios para uma intervenção no património construído.</b>	
<b>1_PATRIMÓNIO HISTÓRICO EDIFICADO</b>	
1.1_Breve Noção de Património	2
1.1.1_Enquadramento Legal e Nacional	4
1.2_Identidade Presente na Memória Construída	10
1.3_Entendimento da Evolução do Valor Patrimonial	14
1.4_Importância do Valor Patrimonial no Presente na Construção da Memória Colectiva	16
1.5_Prática Actual de Intervenção no Património	18
1.5.1_ Intervenção no Património em Termos Tecnológicos	24
<b>2_"NOVOS" ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS</b>	
2.1_Desígnio de Museu	28
2.2_Enquadramento da Evolução Histórica do Museu	30
2.3_Museologia em Portugal	46
2.4_Musealização do Património Arquitectónico	52
2.5_A Recente Transformação na Museologia	56
2.5.1_Conceitos e Princípios em Desenvolvimento	58
2.5.2_O que é Actualmente Expectável de um Novo Museu?	62
2.5.3_Museus, Espaços Culturais Polivalentes	66
<b>3_CASOS DE ESTUDO</b>	
3.1_Centro Galego de Arte Contemporânea	68
3.2_Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa	72

4_REFLEXÃO DE SÍNTESE	76
<b>PARTE II _ Do lugar à proposta: da análise do local à proposta de intervenção</b>	
5_O CONVENTO   Evolução e História do Convento de S. Francisco de Monte de Viana	
5.2_A Origem	78
5.3_Perfil Geológico e o Clima	80
5.4_Cronologia	82
6_A PROPOSTA	
6.1_Enquadramento no lugar	90
6.2_Apropriação da pré-existência	92
6.3_Adição do novo programa	96
7_INDICE DE IMAGENS	100
8_REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
9_PEÇAS DESENHADAS	108
10_ANEXOS	110



## INTRODUÇÃO |

Este trabalho apresenta-se em duas partes, a parte teórica de pesquisa e dissertação que aborda os temas do Património Histórico Edificado e dos Novos Museus, um e outro deliberadamente subdividido sobre diferentes subtemas que lhes são oportunos.

A parte prática engloba o projecto arquitectónico que resulta da posse da informação adquirida através da parte teórica e neste caso de um alvo para o exercício da reabilitação com atribuição de novas funções que será as ruínas do Convento Franciscano de S. Francisco do Monte.

A parte teórica inicia-se pela abordagem ao Património edificado, uma análise que é justificada pela necessidade de compreensão das noções que este tema abrange, mais ou menos objectivas. Inicialmente é abordado de uma maneira mais objectiva quando estudado a partir do seu enquadramento Legal e Nacional nomeadamente pela compreensão das leis publicadas para a salvaguarda do Património. De seguida a dissertação centra-se em tópicos mais subjectivos como a memória construída e a memória colectiva que ajudam a compreender o seu valor patrimonial como gerador e definidor de uma memória cultural e histórica partilhada por uma comunidade.

Para finalizar este tópico do património serão analisadas as práticas e formas de intervenção sobre o património construído danificado, um acto que procura entender a maneira mais adequada a intervir sem danificar a sua integridade e a sua história. Este passo será importante para servir de base à intervenção realizada posteriormente na fase prática de projecto.

O tópico da museologia é aquele sobre o qual recai a maior atenção, é essencial compreender a história dos museus em Portugal e no Mundo, bem como compreender se é possível definir o que serão os novos museus e que conceitos lhes estão atribuídos. Só assim será possível realizar uma proposta coerente de um equipamento museológico que cumpra o seu principal objectivo, disseminar informação e cultura suscitando o interesse do público.

Para se compreender a evolução histórica dos Museus da forma mais sucinta a que este trabalho exige pela impossibilidade de alongar muito em palavras, o capítulo que apresenta este tema foi sendo pontuado por casos notáveis da arquitectura de Museus que constituem marcos de mudança na forma de projectar e de compreender estes equipamentos e

que nos permite perceber de uma forma concisa as diferenças mais notáveis ao longo da história.

De uma forma objectiva procurou-se apontar quais foram as principais transformações que os Museus sofreram quer na teoria quer no seu espaço físico desde as colecções privadas que deram início a este desígnio, até aos museus actuais cada vez mais globais.

Ainda no âmbito da museologia são abordadas as transformações mais recentes que resultam da volatilidade que o ser humano trouxe ao seu modo de vida através das mais recentes tecnologias. Interessa saber quais são o conjunto de novos conceitos associados à museologia e de que forma a diferença do ser humano se relacionar entre si e entre o espaço que o rodeia contribui para um novo conjunto de princípios a ter em conta quando se procura projectar um Museu para ter público e um público activo que actualmente não vai ao Museu só para ver mas também para ser visto.

Os casos de estudo apresentados resultam de uma selecção entre os vários que foram examinados, e são aqueles que melhor contribuíram para o entendimento do exercício de projecto proposto, um espaço museológico que se molda ao terreno e se encontra conectado com uma pré-existência que impõem um grande impacto no desenvolvimento do desenho do projecto.

Ao nível na metodologia de trabalho foi essencial trabalhar em simultâneo as componentes práticas e teóricas, sendo que estas se complementam e suportam. Assim sendo, o acto projectual surgiu de forma contínua e acompanhada pela leitura bibliográfica numa fase inicial, e posteriormente acompanhado pela análise dos casos de estudo. Numa fase posterior já na posse de uma base teórica sólida e com uma profunda compreensão da pré-existência e de toda a área de implantação do novo projecto, partiu-se para o desenvolvimento e conclusão do mesmo.

## PARTE I

### Do património edificado à nova museologia: relação de conceitos e princípios para uma intervenção no património construído

#### 1\_PATRIMÓNIO HISTÓRICO EDIFICADO

##### 1.1\_Breve noção de património

A noção de **Património**, palavra que no seu sentido etimológico, deriva de *patrius*, e este de *pater*, e de *monium*, entendido, segundo o direito romano, como o poder masculino e como a herança paterna, estava na sua origem, e como refere Françoise Choay, associado “às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo” <sup>1</sup>, seria como uma herança, um legado arrecadado dos antepassados e que deveria ser transmitido às gerações futuras.

Contudo a noção de património foi-se transformando até aos dias de hoje passando por diversos períodos de contestação e de ideais contraditórios, tendo a sua fase considerada mais restrita há dois séculos atrás, quando a noção de património surgia associada aos museus e se mostrava representativa de elementos integrantes da civilização material do Homem, ideia sobre a qual os museus exerceram a sua actividade. Actualmente após uma transformação significativa, entendemos que património não pode ser unicamente significado de vestígios do passado.

Comparativamente ao conceito de herança associada à primeira noção de património, actualmente o conceito de património é entendido, entre outras coisas, como uma herança colectiva, pertencente a uma determinada comunidade, fortalecida pela crescente ideia de protecção que permite transmiti-la às gerações futuras, “o património não é só o legado que é herdado, mas o legado que, através de uma selecção consciente, um grupo significativo da população deseja legar ao futuro” <sup>2</sup>, e que possibilitará um melhor entendimento do passado e do nosso presente.

---

<sup>1</sup> CHOAY, Françoise; A Alegoria do Património; Edições 70; Lisboa; Julho (2000); pp.11

<sup>2</sup> MOREIRA, Carla; “O entendimento do Património no contexto local” in OPPIDUM; N.º1 (2006); pp.128

“Que significa hoje o património? Para esgotar o seu significado teríamos de fazer um inventário borgesiano. Não designa esta palavra, simultaneamente, todos os objectos naturais, todas as obras culturais, materiais e imateriais, todas as tradições, actividades, crenças, pertencentes a um passado distante e cada vez mais recente, e valorizadas devido ao seu interesse histórico, científico, artístico, afectivo, identitário...”<sup>3</sup>

Esta noção de património comporta uma ideia de posse que remete para a existência de algo de valor, valor atribuído ao legado do passado. É, seguindo este pensamento, uma construção social colectiva, que depende de um processo de validação cultural por parte de um colectivo de sujeitos como símbolo da sua identidade.

---

<sup>3</sup> CHOAY, Françoise; A Alegoria do Património; Edições 70; Lisboa; Julho (2000)

## 1\_PATRIMÓNIO HISTÓRICO EDIFICADO

### 1.1.1\_ Noção de património: enquadramento legal e nacional

“Universo amplo e complexo, permanentemente presente no nosso quotidiano, o Património Cultural é indissociável da realidade socioeconómica, requerendo conhecimento, protecção e valorização...”

(Direcção Geral do Património Cultural)

A consciência para a preservação de testemunhos do nosso passado surgiu em Portugal com o Renascimento e tal facto foi incitado pelo contacto com o estrangeiro de indivíduos como Francisco D’Holanda, que demonstrou preocupação pela valorização do património monumental registada na forma de documento escrito que era exercida já noutros países como em Itália, onde estudou de 1538 a 1547.

Durante séculos foram regidos documentos e realizadas acções com enquadramento legal para a conservação do património monumental. Destaca-se o Alvará de 20 de Agosto de 1721 onde o Rei D. João V atribui à Academia Real de História, a catalogação e conservação dos “monumentos antigos que havia e se podia descobrir no Reino dos tempos...”<sup>4</sup>, tempos esses passados onde o território nacional teria sido dominado por romanos ou árabes, dando relevância à descoberta de um passado distante.

Naturalmente a consciencialização pela importância do património cultural foi aumentando ao longo do século XIX e para tal foram igualmente importantes algumas individualidades de onde se destaca Alexandre Herculano, autor notável, importante para o movimento de salvaguarda do património arquitectónico e artístico português, uma preocupação presente nos textos que escreveu.

No século XX a legislação referente aos bens culturais foi alvo de distintas alterações, distribuídas por três períodos distinguíveis, a época da Primeira República, o Estado Novo e a Democracia Constitucional posterior ao 25 de Abril de 1974.

Apesar de que entre estes períodos possam ser feitas outras subdivisões, e apresentem especificidades e políticas próprias, há nelas uma continuidade e um acordo no que à definição do património cultural diz respeito. A definição do conceito de Património Cultural surge quase

---

<sup>4</sup> BRIGOLA, João Carlos Pires - Colecções, Gabinetes e Museus em Portugal no Século XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.

na maioria dos documentos fazendo referência a uma trilogia de valores associada aos objectos, o valor histórico, valor artístico, ou valor arqueológico.

Estes componentes são os alvos das principais preocupações dos legisladores e seriam fortalecidos pela sua utilização, em conjunto com o valor científico, na definição deste conceito por parte da UNESCO em 1972.

“Convenção para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural, concluída em Paris a 16 de Novembro de 1972.

I - Definições do património cultural e natural

ARTIGO 1º

Para fins da presente Convenção serão considerados como Património cultural:

**Os monumentos.** – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos e elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

**Os Conjuntos.** – Grupos de construções isolados ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem, têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência.

**Os locais de interesse.** – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético ou antropológico”<sup>5</sup>

O conceito de Património Cultural expresso nesta definição através de monumentos, conjuntos e lugares, apresenta uma perspectiva centrada em critérios estéticos, muito direccionada à arquitectura e às artes visuais, não abrangia ainda toda a dinâmica social que o conceito de Património Cultural deve englobar, onde a noção de cultura surge “intimamente associada à sua efectiva funcionalidade na vida humana e na das comunidades”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> NABAI, Nabais Casalta; SILVA, Suzana Tavares; Direito do Património Cultural; Almedina; pp63

<sup>6</sup> PACHECO, Hélder; Património Cultural Popular; Lisboa; pp.14

São facilmente reconhecidas as semelhanças entre as definições atribuídas ao que se considerava ser Património Cultural, com as definições de Património Arquitectónico descritas na Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico de 1985.

“Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitectónico da Europa, assinada em Granada a 3 de Outubro de 1985

Definição do património arquitectónico

ARTIGO 1º

Para fins da presente Convenção, a expressão “património arquitectónico” é considerada como integrando os seguintes imóveis:

**Os monumentos:** todas as construções particularmente notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, social ou técnico, incluindo as instalações ou os elementos decorativos que fazem parte integrante de tais construções;

**Os conjuntos arquitectónicos:** agrupamentos homogéneos de construções urbanas ou rurais, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, social ou técnico, e suficientemente coerentes para serem objecto de uma delimitação topográfica;

**Os sítios:** obras combinadas do homem e da natureza parcialmente construídas e constituindo espaços suficientemente característicos e homogéneos para serem objecto de uma delimitação topográfica, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, social ou técnico.”<sup>7</sup>

Ainda no contexto do conceito de Património Cultural interessa aqui referir a recomendação dada aos estados membros presentes na Conferência Geral da UNESCO realizada em 1976 em Nairobi, a estes se recomendava o acto de “proteger, salvaguardar e reabilitar todas as formas de expressão cultural, tais como as línguas nacionais ou regionais, os dialectos, as artes e tradições populares, passadas e presentes, assim como as culturas rurais e de trabalho, (...) fazer participar as populações na conservação e ordenação do meio natural (...), já que a qualidade do meio natural se torna indispensável para o pleno desenvolvimento da pessoa humana”.

---

<sup>7</sup> NABAIS, Nabais Casalta; SILVA, Suzana Tavares; Direito do Património Cultural; Almedina

Compreende-se assim que nos dias de hoje a noção de Património Cultural se tenha alargado abarcando todas as referências aos valores estéticos mas também ao valor representado por uma herança cultural popular, que engloba todas as artes e saberes artesanais, bem como os ofícios ou outras manifestações, como as tradições, dos variados estratos da população e variadas regiões do território nacional, assentando o conceito de Património Cultural de um país num todo nacional.

Contudo a defesa do património cultural não deverá ser “um ritual moderno de conservação do passado”<sup>8</sup> ou uma sofisticada apropriação das tradições populares, “para requinte ou deleite decorativo das classes dominantes”<sup>9</sup>, deverá ser um acto dinâmico e com base num projecto de desenvolvimento, “visando a salvaguarda da expressão e da história dos actos sociais de um povo e das suas marcas materiais e imateriais”.<sup>10</sup>

“Lei de bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural (Lei nº 107/2001, de 8 de Setembro)

A assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, para valer como lei geral da República, o seguinte:

#### ARTIGO 2.º

##### Conceito e âmbito do património cultural

1-Para efeitos da presente lei integram o património cultural todos os bens que, sendo testemunhos com valor de civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante, devem ser objecto de especial protecção e valorização.”<sup>11</sup>

Seguindo o desenvolvimento da tecnologia e da própria sociedade o conceito de Património continuará a ser sujeito a grandes transformações. Esse desenvolvimento tecnológico vem sendo motivo para que a maioria da população vá perdendo as suas raízes culturais, nomeadamente nos grandes polos populacionais e territórios mais desenvolvidos, onde equivocadamente se entende que o conceito de Património tende a ter um maior entendimento e a ser alvo de uma maior acção em função da sua preservação.

<sup>8</sup> PACHECO, Hélder; Património Cultural Popular; Lisboa; pp.15

<sup>9</sup> PACHECO, Hélder; Património Cultural Popular; Lisboa; pp.15

<sup>10</sup> PACHECO, Hélder; Património Cultural Popular; Lisboa; pp.15

<sup>11</sup> NABAIS, José Casalta; SILVA, Tavares da Silva; Direito do Património Cultural; Almedina.



Tendo este trabalho como finalidade um projecto que envolve Património edificado histórico da cidade de Viana do Castelo interessa aqui realçar que é cada vez mais nas áreas rurais ou mais distanciadas dos grandes polos de atracção populacional que se pode conhecer um Património Cultural vivo exercido pela comunidade no seu dia-a-dia pelo exercício da sua sabedoria popular e tradições que revelam identidades fortes com raízes profundas criadas ao longo do tempo.



1 | 2. Projecto cultural “Arte na Leira”, projecto de divulgação cultural no meio rural em plena Serra D’Arga no concelho de Caminha



## 1.2\_IDENTIDADE PRESENTE NA MEMÓRIA CONSTRUÍDA

Interessa aqui definir o enquadramento em que a palavra identidade é aqui aplicada dados os diversos entendimentos da mesma de acordo com os diferentes ramos de conhecimento existentes. Trata-se de uma identidade cultural, uma identidade colectiva, composta pela interacção entre vários sujeitos, uma partilha de ideias e ideais que através desse relacionamento num determinado momento e espaço compõem a identidade de um lugar.

“E que tem o património a ver com toda a questão da discussão da identidade? Ele é apropriado e reapropriado pelos indivíduos para objectivar a sua identidade.”<sup>12</sup>



3 | 4 | 5. Processo de construção das casas de colmo de Santana na Ilha da Madeira, colheita de trigo, armação em madeira e última aplicação das camadas de colmatação

A afirmação do valor patrimonial de um conjunto edificado, por parte da comunidade em que se insere e, ou pelas entidades competentes, confere a esse acervo cultural as competências necessárias para representar essa mesma comunidade ou pelo menos parte da sua história, assumindo-se assim como parte dos elementos que a identifica.

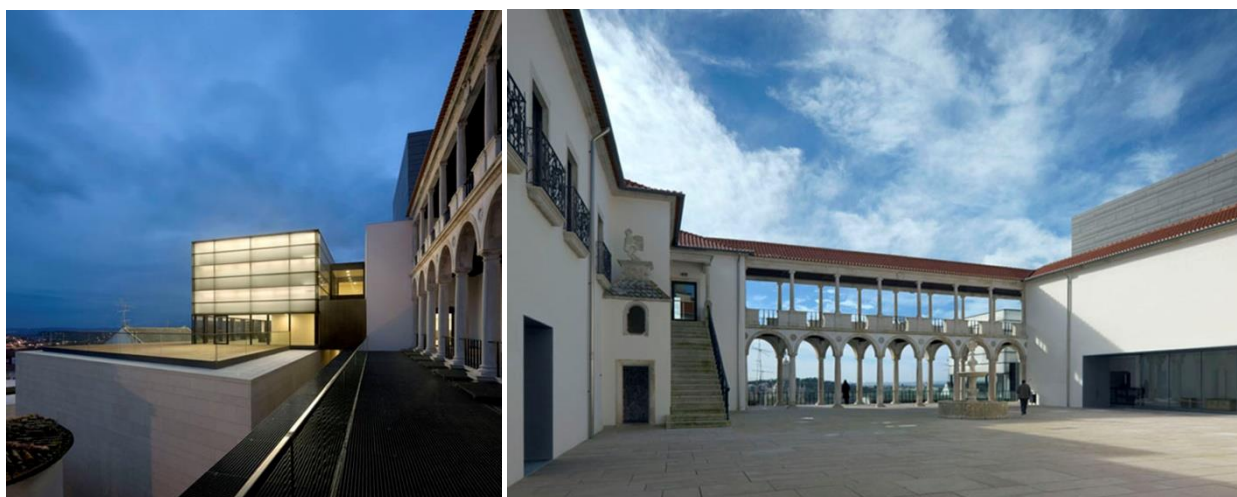
É portanto um elemento preponderante do “processo de reconhecimento de identidade e cidadania”<sup>13</sup> admitindo o seu valor enquanto pedaço da memória colectiva representativo de um determinado período de tempo histórico e social.

Contudo estes elementos não contam verdades absolutas, assim como a identidade de um local vai sendo construída e é alvo de mudanças, também estes elementos são apropriados e adaptados pelos sujeitos que neles expressam a sua identidade e torna-se assim possível identificar num só elemento patrimonial diferentes realidades identitárias espacialmente e

<sup>12</sup> MAGALHÃES, Fernando; *Museus: Património e Identidade*; Profedições, Lda; Porto (2005); pp.33

<sup>13</sup> GABRIELE, Maria; “Musealização do património arquitectónico com vistas à inclusão social, identidade e cidadania; pp 79

cronologicamente localizadas. Estes elementos que constituem a memória construída devem por isso ser alvo de alguma prudência quando estudados ou simplesmente observados afim de não existirem conclusões precipitadas no entendimento dos dados que estes fornecem acerca da identidade do lugar em que se encontram.



5 | 6. Projecto de remodelação e ampliação do Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra da autoria de Gonçalo Byrne

Como foi dito, a identidade não é algo estático, não é “uma essência única e distinta de todas as outras”<sup>14</sup>, essa distinção faz parte de uma construção, de uma comunidade que não nasce e não se pensa num vazio. Uma comunidade e os sujeitos que a compõem nascem de uma forma relacional e racional, tendo outras por referência, e por consequente tendo o património de outros por referência. Daí resultam por vezes as presentes semelhanças materiais ou artísticas entre grupos distintos, mas que se distinguem entre si com uma espécie de colagem identitária onde apresentam os mesmos símbolos e estilos dispostos de maneira diversa.

Toda a arquitectura construída contém uma identidade, independentemente da origem da mesma, religiosa ou evocativa, tradicional ou moderna, que determina períodos históricos e permitem entender a evolução de uma civilização. Com base nisto pode-se afirmar que o património construído é um factor de culturalidade e de entendimento do tempo presente, percorrendo o passado entendemos o presente e podemos então olhar para o futuro.

<sup>14</sup> VIEIRA, Ricardo; MAGALHÃES, Fernando; Identidade e Património; Profedições, Lda; Porto (2009); pp.8

O Património arquitectónico compreendido como memória construída revela-se um elemento identitário dominante de uma sociedade porque além do tempo marca também o espaço, e está facilmente acessível por se tratar de uma memória visual. As “...memórias individuais são determinadas por «construções colectivas». Eles enfatizam a importância da esfera social, objectivam as construções colectivas da memória e procuram determinar sua estrutura e funcionamento de forma autónoma à intenção de atores sociais”<sup>15</sup>

A memória construída pode se revelar como um “monumento histórico” e vice-versa, esta determinação segundo Françoise Choay será atribuída “a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amador, que o seleccionam de entre uma massa de edifícios existentes...” e segundo o mesmo autor tornam-se “parte constitutiva do presente vivido”<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> SANTOS, Maria Célia Moura; “Reflexões museológicas: caminhos de vida” In “Cadernos de Sociomuseologia” N.º 18; Lisboa: ULHT (2002);pp.126

<sup>16</sup> CHOAY, Françoise; A Alegoria do Património; Edições 70; Lisboa; Julho (2000); pp.22





### 1.3\_ENTENDIMENTO DA EVOLUÇÃO DO VALOR PATRIMONIAL

O ideal estabelecido no contexto cultural actual, que vem sendo enraizado desde o final do século passado, é de que há “uma herança histórico-monumental”<sup>17</sup> que deve ser valorizada e preservada. Poderá dizer-se que há uma evolução neste sentido a partir de 1931 com a Conferencia Internacional para a Conservação de Monumentos Históricos realizada em Atenas, que vem sendo fortalecida por sucessivas convenções e artigos com a finalidade da consciencialização para o reconhecimento do valor patrimonial e monumental construído, reconhecendo as diversas ameaças, sejam elas de carácter social, político-económico ou de carácter natural dado a protecção ou manutenção inexistente em grande parte dos casos.

A noção de património bem como de “monumento histórico e as práticas de conservação que lhe estão associadas”<sup>18</sup>, que até meados do século XX eram conceitos reconhecidos apenas pelos países ocidentais, começam-se a expandir, abrangendo países de todo o mundo e representantes de todos os continentes que marcaram presença na Convenção do Património Mundial da UNESCO em 1972.

Desde então a “noção de património vem sendo ampliada”<sup>19</sup> e a concepção europeia de património cultural e a “visão monumentalista”<sup>20</sup> vem sendo discutida.



7 | 8. Panorâmica da cidade de Florença e estátua Pietá de Michelangelo presente na Basilica de S.Pedro. Marcos da Renascença Italiana e representantes dos valores patrimoniais daquela época.

<sup>17</sup> FERREIRA, Carlos Antero; Valorizar e Desenvolver as Áreas de Património Classificado; Junho (1992); pp 7

<sup>18</sup> CHOAY, Françoise; A Alegoria do Património; Edições 70; Lisboa; Julho (2000); pp.13

<sup>19</sup> VECCO, Marilena; L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale; Milão; (2007); pp. 47

<sup>20</sup> VECCO, Marilena; L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale; Milão; (2007); pp. 47

É durante o séc.XX nos anos 60 e 70 que se assiste a uma democratização do conceito de património por resposta às consequências da mesma modernidade que o viu nascer. Se na renascença italiana património era significado de riqueza e de estatuto, séculos mais tarde passa a simbolizar a objecção a uma modernidade que trouxe consigo uma produção massificada populacional e edificada, retratada muitas vezes pela destruição de elementos identitários locais. Estes elementos passam então a ser integrados na construção e afirmação dessa identidade local englobada no contexto da globalização gerada pelos tempos modernos.

Os locais e monumentos elegidos como património que eram classificados acima de tudo pelo seu valor estético e histórico sofrem uma mudança nos parâmetros da sua avaliação e são cada vez mais classificados pelos seus valores antropológicos, culturais e globais, como exemplares de diferentes culturas e elementos para a salvaguarda de valores sociais, culturais e simbólicos de uma determinada comunidade, povo ou país.

O progressivo interesse pela protecção e conservação do património construído revela-se extremamente importante porque se traduz num avanço na pesquisa de soluções ou tecnologias a aplicar e na troca de casos práticos já realizados de onde se depreende a melhor forma de agir mediante cada caso específico que deve ter sempre como objectivo maior a recuperação e conservação do valor cultural, independentemente do tipo de intervenção escolhida.

Mais justificações não houvesse, só por si o “valor” impresso naquilo que consideramos ser património monumental e cultural é suficiente para garantir a sua presença no tempo presente e justificar os actos necessários a esse fim, lado a lado com iniciativas de construção contemporânea, os dois ao “ao serviço da COMUNIDADE”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> MENÉRES, António; 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Significado e Comunidade; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1984; pp.106.



#### 1.4\_A IMPORTÂNCIA DO VALOR PATRIMONIAL NO PRESENTE NA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLECTIVA

É imperativo dar continuidade a esta convicção que o património edificado deve ser salvaguardado e preservado, porque através da “manutenção das expressões do passado histórico”<sup>22</sup> preservamos um dos factores de maior relevância para a continuidade da “construção da memória colectiva dos povos”<sup>23</sup>, necessária para definir a identidade social e cultural de um lugar.

“Entre essas expressões do passado, e das mais ricas em testemunhos, está o universo do património monumental, integrado pelas presenças remanescentes da herança cultural...,materializações de ideias, de conceitos, de tipos e modelos do imaginário histórico.”<sup>24</sup>

A memória é um conceito polissémico que entre diversos significados se pode descrever de uma forma simples como a capacidade de lembrar o passado, e “possui um carácter colectivo”<sup>25</sup>, uma vez que o sujeito é socializado no âmbito de um conjunto social, adquirindo, dessa forma, “um passado inerente à sua biografia”<sup>26</sup>

Segundo o investigador na área da memória colectiva, Eviatar Zerubavel<sup>27</sup>, pertencemos a comunidades mnemónicas, comunidades de memória, estas comunidades podem ser de diferentes escalas, da mais reduzida, como é o exemplo de uma família, à mais alargada, como é o exemplo de um país, e entre estas escalas maiores surgem as intermédias como se pode reconhecer por exemplo numa comunidade atribuída a uma cidade ou região.

Neste momento pode-se afirmar que Memória é então algo que identifica uma comunidade e aquilo por ela construído, tornando-a única e possuidora de uma memória colectiva partilhada e de uma identidade própria. Contudo, a memória é um processo constante em que no presente estamos a definir aquelas que serão as memórias futuras, assim sendo ela encontra-se numa continuada actualização.

---

<sup>22</sup> FERREIRA, Carlos Antero; *Restauro dos Monumentos Históricos*; Junho (1991); pp9

<sup>23</sup> FERREIRA, Carlos Antero; *Restauro dos Monumentos Históricos*; Junho (1991); pp9

<sup>24</sup> FERREIRA, Carlos Antero; *Valorizar e Desenvolver as Áreas de Património Classificado*; Junho (1992)

<sup>25</sup> ALVES, Dina Duarte; “Identidade e Património” em *Património e Identidade*; Profedições, Lda; Porto (2009); pp.58

<sup>26</sup> ALVES, Dina Duarte; “Identidade e Património” em *Património e Identidade*; Profedições, Lda; Porto (2009); pp.58

<sup>27</sup> ZERUBAVEL, Eviatar; *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Te University of Chicago Press; Chicago; (2003)

“A preservação do património arquitectónico é parte essencial da própria memória que o Homem vai construindo e legando.”<sup>28</sup>



9 | 10. Conservação das ruínas do Coliseu e Fórum Romanos abertos à visita do público. Recebem diariamente milhares de visitantes oriundos de todo o mundo.

No desenvolver desta ideia, memória colectiva é significado de conhecimentos técnicos ou tradicionais, e de experiências e saberes, que se expressam entre outras maneiras no património edificado. Há na sociedade sujeitos encarregados de conservar por via oral a história, tradições e costumes de um povo, também o património edificado assume este dever ao ser acessível e parte da memória colectiva, o património histórico do passado contribui para o entendimento do presente, assim como o edificado presente contribui para a evolução e construção de memória colectiva futura.

Se já não é questionável a função e importância da memória colectiva para a formação de uma sociedade consciente e desenvolvida, componente fundamental da sua história, em simultâneo o património edificado, elemento preponderante dessa memória, é cada vez mais alvo de atenção.

<sup>28</sup> APPLETON, João; “Património urbano: boas práticas de conservação e reabilitação de edifícios” in “Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp.31

## 1.5\_PRÁTICA ACTUAL DE INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO

Não se pode generalizar um só tipo de intervenção para as diferentes situações que a ela se submetem, o processo que aqui se propõe, tem necessariamente de percorrer as fases de recolha de dados, de factos, e de investigação necessária, para que depois se possa da forma mais criteriosa escolher o tipo de intervenção a realizar.

Houve em Portugal uma profunda transformação no que ao sector da construção diz respeito, fruto da crise económico que se reflectiu no colapso do mercado de construção de novos edifícios. A expansão incontrolada neste mercado de construção do final século XX resultou num excedente edificado injustificado que conduziu à existência de milhares de habitações desabitadas ou devolutas.

Se este processo levou a uma enorme crise no que à construção nova diz respeito, pelo contrário trouxe consigo o movimento imperativo nos anos mais recentes, da reabilitação dos edifícios existentes e a valorização desta prática. Hoje é uma opinião partilhada que a reabilitação e complementar conservação do património edificado é em grande maioria dos casos a atitude mais sensata e racional nos diversos pontos de vista, quer económicos, quer culturais.

Ao intervir com o objectivo de prolongar a presença do edificado que identificamos como Património, estamos a garantir o igual prolongamento de fragmentos que constituem a base histórica em que nos sustentamos, ao falar de construído podemos então metamorfosear e dizer que estamos a consolidar as fundações onde estamos assentes, dando assim continuidade ao friso cronológico desse Património, ao garantir consistência a essas mesmas fundações para a construção do futuro.

É hoje um dado adquirido que o primeiro aspecto a ter em conta numa proposta de intervenção é a pré-existência. Sem a considerar, o resultado da proposta surgirá descontextualizado, logo é necessário uma humildade no acto da proposta do projecto, que a faça funcionar em harmonia com o construído.

A incompatibilidade entre novos usos e funções e a base existente definida pela sua história, o seu uso, a sua tipologia, pode conduzir ao insucesso quer “físico quer funcional do novo objecto”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> ABREU, Pedro; “Os palácios da memória”; Tese de mestrado. Faculdade de Arquitectura de Lisboa; (1996); pp.35

“Uma vez na posse de toda a informação coordenada respeitante à história do monumento, e por ela enquadrado o estudo analítico das fases e épocas de construção e restauro, é possível estabelecer com rigor o programa e os projectos de intervenção, integrantes de uma campanha de defesa e salvaguarda”<sup>30</sup>

Ao ser reconhecido e tido em consideração o seu passado, está a ser dado um passo precursor na ligação do objecto ao sujeito que dele fez uso e que a ele regressa. Este reencontro dá-se na condição de que os requisitos primários por parte de ambos, o sujeito e o objecto, sejam respeitados, assim será amortizado o período temporal de separação entre ambos.

Uma proposta de reabilitação não tem no entanto que ser uma repetição do passado, um reviver inteiramente nostálgico, nem por oposição, a criação de um novo objecto, original e desligado, deve ser um compromisso entre o novo que projecta o futuro, e o pré-existente que representa um passado, de forma a invitar o sujeito e fazê-lo adaptar-se naturalmente sendo que “temporalidade e nostalgia estão, no entanto, inevitavelmente ligadas”<sup>31</sup>.



11 | 12. Museu Kolumba de Peter Zumthor em Cologne, Alemanha. O projecto renasce das ruínas de uma igreja do gótico tardio respeitando a história do lugar e preservando a sua essência.

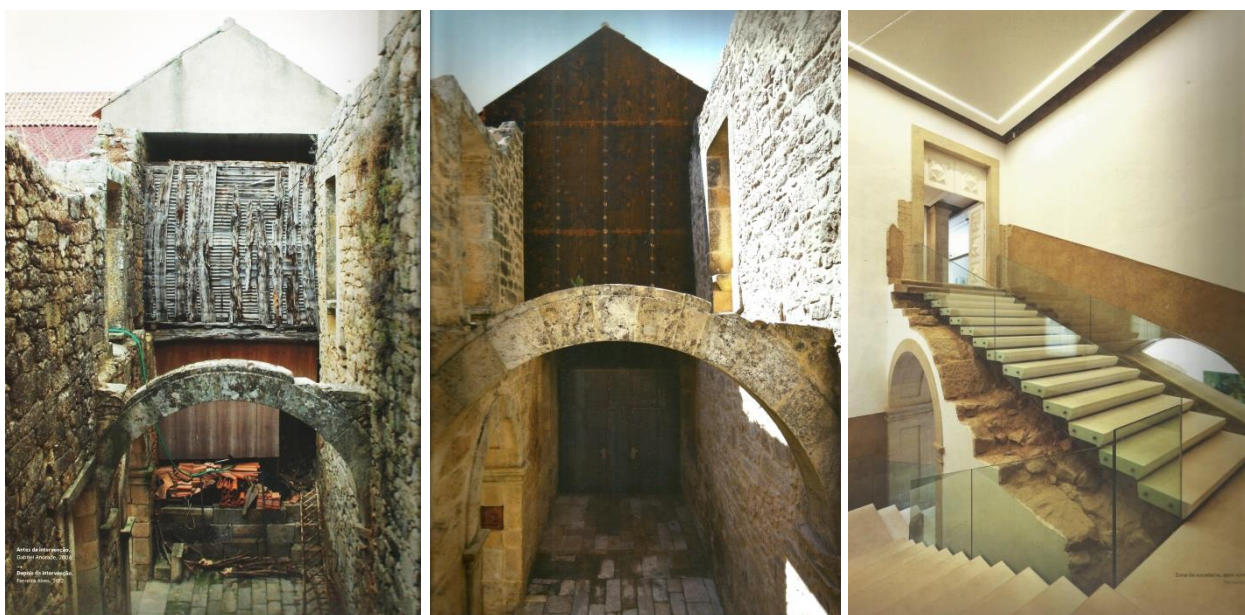
<sup>30</sup> FERREIRA, Carlos Antero; 1991; pág.15

<sup>31</sup> MACCREANOR, Gerard (1998)

“A intervenção no património edificado, (...) , situa-se, na minha opinião, no campo da gestão, entendida esta como uma leitura global que se caracteriza por traçar a linha meridiana entre o pensamento e a acção. Abrange múltiplos domínios, como a arqueologia e a história, passando pelo planeamento territorial e pela gestão - neste caso percebida como “gestão de recursos”, mas também pela sociabilidade, as economias, a circulação de informação e a pesquisa laboratorial e projectiva nos domínios da engenharia.”<sup>32</sup>

Como se depreende das “Cartas de Veneza”, uma intervenção num monumento, é geralmente favorecido se esta tiver como base a atribuição ao mesmo de uma função ou uso válido, ou um serviço à comunidade.

Esta atribuição de novos usos é um ponto determinante que rege um dos princípios fundadores de qualquer operação de reabilitação, devem ser as novas funções e todo o projecto de reabilitação envolvente a se adaptar ao objecto construído existente e não o contrário.



13 | 14 | 15. Instalação de núcleo museológico na ala nascente do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas.

<sup>32</sup> PEREIRA, Paulo; (2003)



Desta regra de ouro da reabilitação depende a continuidade da identidade da pré-existência, quando o edifício é obrigado a se ajustar ao novo projecto, sem este ter sido alvo da devida atenção, o projecto está destinado ao fracasso, a sua identidade é destruída e não é restabelecida uma nova identidade que justifique essa solução.



16 | 17. Entrada do “Arsenale” da Biennale Architettura de Veneza nos anos de 2014 e 2016. Parte do percurso expositivo que situado dos antigos estaleiros da cidade e em antigos armazéns industriais atribui ao mesmo espaço uma vida nova a cada 2 anos sem o comprometer.

“Imaginemos um texto, escrito no milquinhentos. Trata-se de uma peça importante para a compreensão do desenvolvimento literário da época. Ocorre que o texto, passado alguns anos (séculos seguintes), recebeu de escritores diversas entrelinhas, frases, um parágrafo e até teve mesmo suprimidas algumas palavras. Hoje, quando o lemos, não conseguimos sem pouco esforço compreender a mensagem original, embora que, algumas das adições tenham enriquecido o pensamento enquanto que outras o desorganizaram”<sup>33</sup>

Como resultado desta incapacidade de adaptação do edifício existente ao novo programa arquitectónico desejado, é cada vez mais comum a destruição interna do edifício, preservando apenas a fachada atribuindo uma aspecto descartável à construção.

Esta dificuldade reflecte-se no movimento do “fachadismo”, muito presente nomeadamente nos centros históricos das grandes cidades onde aquilo que se vê da rua não reflecte o que passa no seu interior, uma atitude que se pode classificar como uma “hipocrisia técnica e cultural”<sup>34</sup>, que deveria ser posta em prática apenas em determinados casos, designadamente aqueles que envolvem problemas estruturais insanáveis ou que a sua reconstrução crie à data da realização do projecto uma rotura arquitectónica, com o meio em que se encontra, indesejável.

<sup>33</sup> TINOCO, Jorge Lucena; <sup>1</sup><sup>as</sup> Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Metodologia de Intervenção de Conservação e/ou Restauração em Monumentos Históricos; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1984; pp.71.

<sup>34</sup> APPLETON, João; “Património urbano: boas práticas de conservação e reabilitação de edifícios” in “Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp.31

## ROTEIRO HISTÓRICO

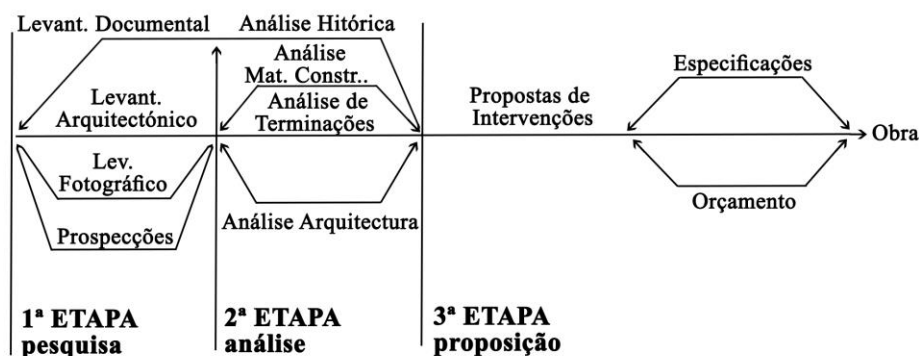


Diagrama retirado do artigo de TINOCO, Jorge Lucena (1984)

Pesquisa, Análise, Proposição, Intervenção, de acordo com este princípio de “descobrir, conhecer, diagnosticar e intervir”<sup>35</sup>, foi elaborado o Roteiro de procedimentos a seguir apresentado, nas Primeiras Jornadas Luso-Brasileiras do Património, promovidas pelo departamento de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa no ano de 1984.

<sup>35</sup> TINOCO, Jorge Lucena; 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Metodologia de Intervenção de Conservação e/ou Restauração em Monumentos Históricos; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1984; pp.71.



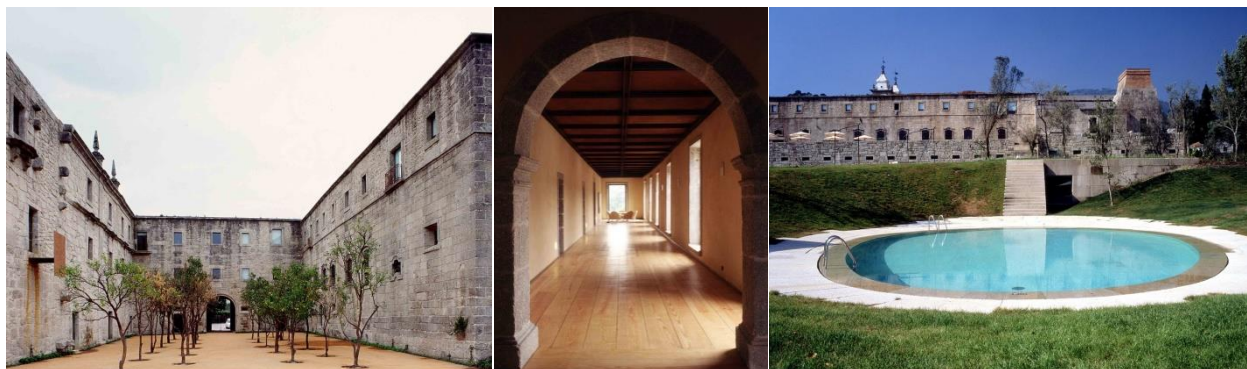


### 1.5.1\_ INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO EM TERMOS TECNOLÓGICOS

A prática da reabilitação possui actualmente um largo conjunto de opções do ponto de vista tecnológico, tal realidade remete várias vezes para um conflito entre aquilo que à primeira vista podem ser opostos mas que na realidade podem e em muitos casos devem trabalhar em conjunto, os materiais e técnicas tradicionais e as soluções ou técnicas mais recentes.

Tal distinção vem sendo motivo para uma já velha discussão em que as duas visões se confrontam dependendo do grau de fundamentalismo ou reformismo dos sujeitos intervenientes. Considera-se hoje que este conflito surge em grande parte dos casos de forma injustificada e que é gerador de equívocos que mais não são do que um obstáculo ao processo de reabilitação que deverá ser harmonioso.

Justifica-se aqui acrescentar que o uso exclusivo de técnicas tradicionais não é, só por si, garantia de sucesso numa intervenção deste género, da mesma maneira que o uso das técnicas mais recentes ou inovadoras não reflectem um desprezo pela pré existência e pelos materiais ou técnicas empregues. Pelo contrário, muitas vezes o uso de novas técnicas permite a conservação de elementos fundamentais do edifício, nomeadamente no que há sua estrutura diz respeito.



18 | 19 | 20. Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada. O Projecto da autoria dos arquitectos Souto Moura e Humberto Vieira procurou respeitar a integridade do edifício de uma forma notável com especial atenção aos materiais usados e na forma como surgem aplicados, como o exemplo do vidro simples nas fachadas de forma a diminuir o impacto visual da intervenção.

Acima de tudo, é a área estrutural que deve receber grande parte da atenção do exercício de equilíbrio entre aquilo que deve e pode ser feito, decisões na qual há sempre uma aplicação do bom senso empregue aos conhecimentos técnicos e científicos.

“Portanto, o recurso à invenção e criatividade de novas formas que claramente expressem as intervenções praticadas deve constituir-se como expressão de um sentido cultural de respeito pelo valor do Património em causa e, também, como testemunho da cultura da época que praticou essa intervenção”<sup>36</sup>

O conhecimento obtido por intervenções já realizadas de reabilitação, e reabilitação estrutural de edificado antigo revela que, em primeiro lugar devem ser resolvidas as anomalias que o afectam, sejam elas de origem natural, consequência do passar do tempo e exposição às condições climáticas, ou de origem negligente, pelo mau uso ou más práticas exercidas sobre o edifício, processos de degradação que são mais acelerados sobre uma unidade ou conjunto arquitectónico do que sobre qualquer outra obra de arte.

De seguida, já com tratamento estrutural em perspectiva devem ser analisadas de forma cuidada as diversas ligações entre os diferentes elementos estruturais, admitindo-se hoje que é na ineficiência dessas ligações que reside grande parte da fragilidade estrutural do edifício. Para completar esta acção primária de manutenção e consolidação da pré-existência, após realizar de forma correcta e cuidada os passos anteriormente descritos, deve-se avançar então para a definição dos reforços necessários.



21 | 22 | 23.Fecho de vão preexistente; Reforço de piso de madeira com vigas de aço; Reforço sísmico de fundações  
24 | 25 | 26.Reforço de fundações com alargamento da base; Reforço de piso de madeira; Estrutura de cobertura com novas asnas com ligações melhoradas.

<sup>36</sup> SANCHEZ, Sebastião Formosinho; <sup>1</sup>as Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Intervir Quando e Como; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1984; pp.106.

Esta intervenção que visa o reforço estrutural, e complementarmente o reforço sísmico, é por norma a mais agressiva e intrusiva de todo o projecto de reabilitação, deve por isso ser alvo de uma análise e investigação cuidada, de forma a encontrar as soluções que permitam o menor grau de intervenção tendo em conta o reforço da pré-existência e os novos usos que lhe podem ser atribuídos.

Este discurso, aplicado aos processos a aplicar na área estrutural, aplica-se igualmente aos diversos elementos como revestimentos e acabamentos, instalações e equipamentos técnicos, “depois de um longo período de inacção, as últimas três décadas têm trazido fortes progressos na recuperação do conhecimento da construção antiga”<sup>37</sup>.

Actualmente o discurso tecnológico entra no acto da reabilitação não só pelas soluções e materiais a aplicar estruturalmente, mas cada vez mais pela estratégia adoptada de forma a adaptar e atribuir ao edifício qualidades “ambientais”, quando se fala cada vez mais em políticas sustentáveis, que remetem para um controlo dos gastos económicos, gastos de recursos, o próprio custo de manutenção e utilização do edifício, de forma a garantir o mínimo impacto ambiental.

---

<sup>37</sup> APPLETON, João; “Património urbano: boas práticas de conservação e reabilitação de edifícios” in “Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp.35



## 2\_NOVOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS

### 2.1\_Desígnio de Museu

“Os museus e os monumentos são lugares únicos que nos proporcionam experiências memoráveis e uma aprendizagem indispensável à formação da identidade. Pela sua beleza e pelo seu enquadramento, pelas suas colecções e pela sua programação cultural, são espaços que transmitem valores, despertam memórias e interagem com a contemporaneidade.”<sup>38</sup>

(Direcção Geral do Património Cultural)

Ao falar do tema Museu num trabalho desta natureza, entende-se como necessário clarificar que é um universo bastante extenso que obrigaria a uma vasta leitura e um transbordo para este documento de matéria histórica para o seu total conhecimento. Não sendo o objectivo o de formular a história completa dos museus, o método de trabalho e de tratamento de informação tenta ser de forma continuada, com diferentes níveis de aprofundamento sobretudo sobre as matérias que geram um maior contributo para o entendimento geral das ideias aqui expostas.

A noção de museu “está radicada nas colecções que, desde a Antiguidade romana, passando pelos príncipes da Renascença até às grandes acumulações de obras de Arte reais”<sup>39</sup>, suporte de alguns dos mais famosos museus europeus, criaram um caminho até à ideia actual desta instituição. Os tempos Modernos e a ciência que os acompanham trouxeram novos ideais, “sobretudo baseados na ideia do museu como bem público para a educação e cultura de todos”<sup>40</sup>.

Os museus têm hoje um papel fundamental na descentralização da cultura e na valorização territorial dispersa por todo o país, relacionada com a valorização e difusão do património local, de origem natural ou arqueológica, ou de valores artísticos da região. É portanto normal a crescente diversidade de programas e propostas arquitectónicas que vão desde os museus de sítio ou centros de interpretação, à musealização de lugares arqueológicos, e aos ecomuseus ou museus de divulgação de carácter mais científico.

<sup>38</sup> [www.patrimoniocultural.gov.pt](http://www.patrimoniocultural.gov.pt)

<sup>39</sup> TOUSSAINT, Michel; “Museus” In “Anuário de Arquitectura” N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.14

<sup>40</sup> TOUSSAINT, Michel; “Museus” In “Anuário de Arquitectura” N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.14

Alguns constituem-se como pólos urbanos traduzidos em complexos arquitectónicos marcantes que rivalizam com o seu próprio conteúdo, por vezes criados para exercer a função de atracção mediática.

Este pensamento abrange ainda as renovações ou ampliações de museus já existentes, fruto do positivo aumento de público ou a criação de museus temáticos, associados a determinadas regiões, que se reflectem na generalidade por um impacto bastante positivo no território nomeadamente pela arquitectura notável que lhes é empregue.

“Museums collect, record and presente the meaning and value we find in life and in our art, history and science”<sup>41</sup>

Os conceitos de museu e a sua evolução surgem invariavelmente ligados com os conceitos formais de “função e espaço, uso e forma, escala e contexto”<sup>42</sup>. Independentemente da tipologia ou filosofia a real função desta instituição pretenderá a ser a sua ligação com a comunidade, proporcionar laços com a memória a identidade e conexões entre homem, história, objecto e comunidade.

“O entendimento da sua natureza, das mutações que se operaram nas concepções e práticas que o foram definindo, afigura-se imprescindível para a interpretação das arquitecturas que lhe foram dando forma, para a leitura dos seus programas, para a descodificação dos processos que lhe conferiram o papel de monumento qualificador do urbano e símbolo do progresso e desenvolvimento cultural.”<sup>43</sup>

<sup>41</sup> LORD, Gail Dexter and LORD, Barry; “The Museum Planning Process” in “The Manual of Museum Planning”; The Stationery Office; Londres (1999); pp.1

<sup>42</sup> GUIMARAENS, Cêça; “Sobre as morfologias históricas da arquitectura de museus” In “Cadernos de Sociomuseologia” N.º 18; Lisboa: ULHT (2002);pp.124

<sup>43</sup> GUIMARÃES, Carlos; Arquitectura e Museus em Portugal; FAUP

## 2.2\_ENQUADRAMENTO DA EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO MUSEU

Este capítulo pretende apresentar o essencial da história dos museus dando a conhecer os períodos essenciais à sua compreensão marcados por pontos de ruptura ou de continuidade ao longo de séculos desde as primeiras colecções privadas, passando pela transformação em gabinetes de curiosidades, à sua abertura ao público e os mais recentes movimentos da Nova Museologia e o Pós-Museu.

O *Museion* de Alexandria, é apontado como o primeiro espaço museológico criado para esse efeito. As referências representam-no como um lugar de encontro do conhecimento, de encontro e discussão entre poetas, filósofos, matemáticos, geógrafos e outros indivíduos distintos capazes da discussão do saber. É descrito espacialmente por “pórticos, sala de colóquios e área de refeições dos sábios membros do Museu.”<sup>44</sup>

Apesar desta referência a *Museion*, os antecedentes dos museus recuam às épocas das colecções privadas, de príncipes e sacerdotes, ou de elementos da chefia militar, independentemente da origem, egípcios, gregos ou romanos. Era comum a prática do coleccionismo, eram troféus de conquista normalmente usados como demonstração de poder e de conquista.

O fim do Império Romano traçou o fim deste coleccionismo privado para dar lugar às designadas Câmaras de Tesouros, apropriações por parte da nobreza e do clero que se traduziam como símbolos de riqueza e poder. Distinguiam-se em dois tipos, Câmaras de Tesouros Reais, de acesso privado, e de Tesouros Religiosos, onde as colecções assumiam uma função didáctica e espectacular, a acessibilidade era então o factor de distinção entre os dois contextos.

Entre a Idade Média e o Renascimento dá-se a afirmação do modo de vida urbano, impulsionador das relações comerciais e da ascensão do burguesismo que com ele trouxe um novo impulso ao coleccionismo privado.

O século XV “recoloca o Homem e os ideais clássicos no centro das referências que se encontram as raízes mais próximas e objectivas do Museu”<sup>45</sup>, o desenvolvimento do humanismo e a investigação e interesse por testemunhos artísticos do passado.

---

<sup>44</sup> GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal*; FAUP; Porto (2005); pp.31

<sup>45</sup> GUIMARÃES, Carlos; *Arquitectura e Museus em Portugal*; FAUP; Porto (2005); pp.33



Durante este período crescia o chamado coleccionismo erudito levado a cabo por famílias monarcas um pouco por toda a Europa, coleccionismo que tem na colecção dos Medici o seu exemplo modelar, colecções que viriam a estar na origem de alguns dos mais notáveis museus europeus.

Embora desenvolvido num período renascentista, o Palácio Medici incorporava certas reminiscências do modelo expositivo medieval, onde o objectivo primordial era expor o estatuto, a riqueza e diferenciação e para esse fim articulavam-se no mesmo espaço expositivo diferentes objectos e estilos sem uma preocupação cronologia ou estilística.



27 | 28. Palácio Medici na cidade de Florença, vista da rua e vista para o pátio interior.

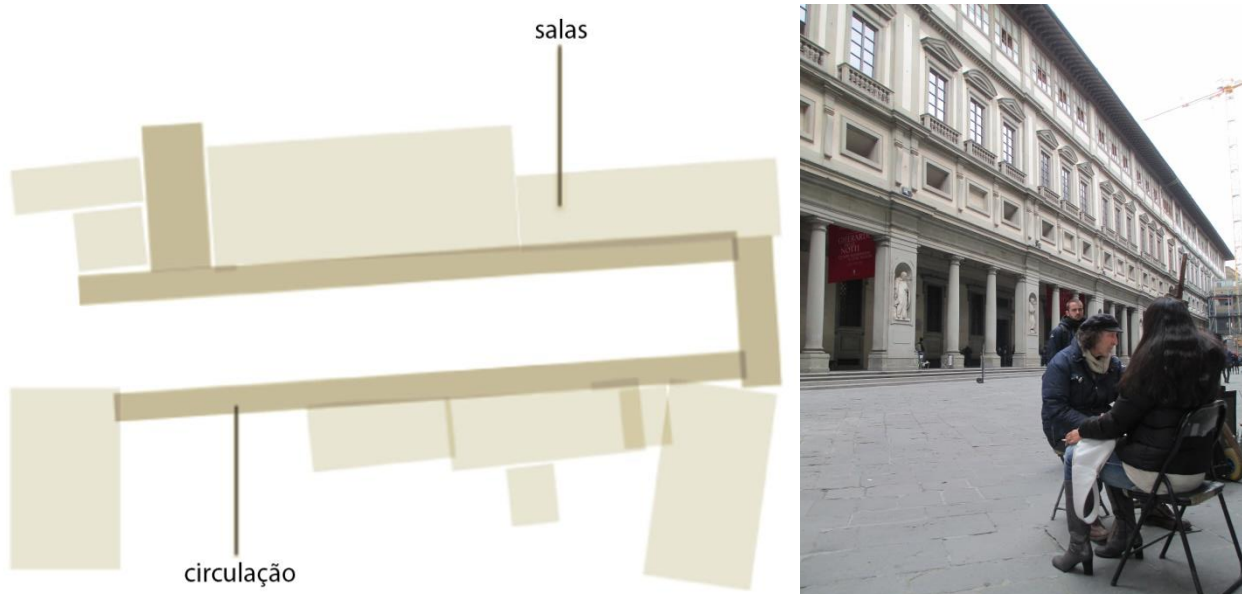
O crescente coleccionismo privado dá origem à galeria ou loggia – caracteriza-se por uma longa sala com janelas laterais para a entrada de luz natural e com as obras de arte expostas lado a lado. Não existia até àquele momento uma arquitectura específica para o espaço museológico, sendo então as colecções expostas nas edificações existentes, normalmente nos palácios dos proprietários.

Neste período de afirmação do Coleccionismo a arquitectura dos espaços reforçava o poder dos proprietários e revelava a sua riqueza através da “exuberância de adornos integrados à decoração”<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> GUIMARAENS, Cêça; “Sobre as morfologias históricas da arquitectura de museus” In “Cadernos de Sociomuseologia” N.º 18; Lisboa: ULHT (2002);pp.134



A galeria Uffizi, obra de Vasari em Florença de 1561, é um caso paradigmático, tratando-se do uso de todo o edifício, destinado inicialmente a receber a administração pública da Toscana, acaba por ser o repositório da colecção dos ducais. Esta galeria torna-se referência para o imaginário burguês e a organização linear derivada de espaços de circulação caracterizou a tipologia do museu embora não fossem projectados com essa finalidade.



29. Esquema distributivo da Galeria degli Uffizi, Florença, Giorgio Vasari, 1560 ;  
30. Perspectiva exterior.

O crescente número de colecções privadas, que se limitavam a uma exposição de objectos artísticos e científicos sem propósito de classificação ou hierarquização, deu origem aos Gabinetes de Curiosidades.

No entanto aquilo que “aparentemente parecia ser uma justaposição de curiosidades naturais, objectos exóticos e antiguidades, apresentava-se como uma tentativa de representação do mundo como se de uma enciclopédia se tratasse, reforçando os ideais de unidade, harmonia e totalidade”<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> ANICO, Marta; “Origens e Transformações dos Museus. Rupturas ou Continuidades?” In “Museus e pós-modernidade : discursos e performances em contextos museológicos locais” Lisboa : ISCSP (2008);pp.108;109

Embora fossem já denominadas de museu, as colecções realizadas durante o século XVII na Europa eram acessíveis apenas a um público restrito mantendo-as assim mais perto do conceito de colecção privada.

Contudo surge o interesse e o reconhecimento da utilidade e benefício para a população destas colecções em detrimento do benefício singular dos seus proprietários, que, associado à revolução intelectual que marcou o final do século XVII, que coloca a razão e o raciocínio científico acima do humanismo, conduziu à transição de paradigma.

A nova visão racionalista do mundo “deu lugar a um sistema de classificação e ordenação perfeitamente documentado”<sup>48</sup>. A ordenação aliada ao “sentido tendencialmente público que estas colecções vão assumindo”<sup>49</sup> traduziram-se em iniciativas que procuravam novas formas de organização para atingir essa finalidade.

Surge a “idade do catálogo”<sup>50</sup>, se até então se organizavam as colecções por semelhanças entre objectos a partir daqui os princípios de classificação e ordenação dos museus conduziram a uma organização marcada pela diferenciação dos objectos.

O novo princípio da organização do conhecimento representa uma viragem no que à valorização do objecto diz respeito, a apreciação meramente económica e estética que era praticada é posta em segundo plano em função das virtudes educacionais. Esta mudança, embora não fosse visível na totalidade das colecções marca o princípio da função pedagógica ainda hoje praticada.

As colecções vão-se abrindo ao público e a instrução passa a ser a grande finalidade, consequentemente “iam ganhando clareza conceptual, senão corpo de doutrina, as noções de Património e Propriedade Pública”<sup>51</sup>.

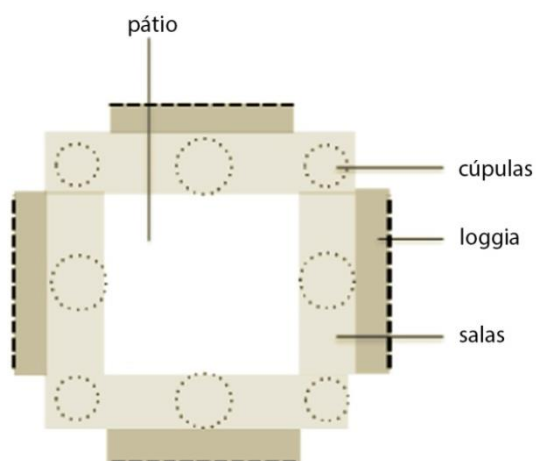
Durante o século XVIII, em 1742, o Conde Algarotti projecta o Museu de Dresden, marcado por uma geometria mais pura quadrangular e pelo uso do pátio central e onde a organização espacial passa de linear a simétrica. É considerado pelo historiador Nikolau Pevsner como o projecto de museu conhecido mais antigo, sendo este, a par do projecto de museu de Etienne Boullée de 1783, estudos teóricos que não saíram o papel.

<sup>48</sup> ANICO, Marta; “Origens e Transformações dos Museus. Rupturas ou Continuidades?” In “Museus e pós-modernidade : discursos e performances em contextos museológicos locais” Lisboa : ISCSP (2008);pp.108;109

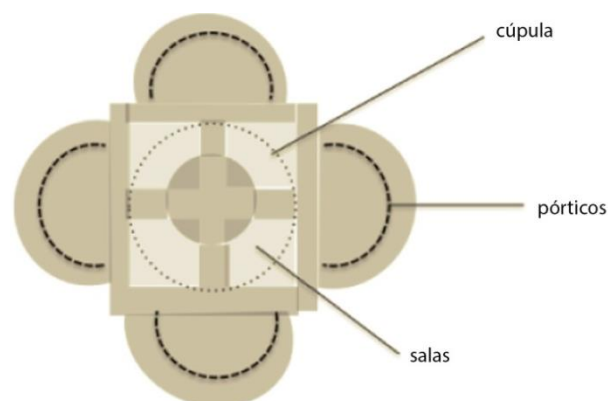
<sup>49</sup> GUIMARÃES, Carlos; Arquitectura e Museus em Portugal; FAUP

<sup>50</sup> Foucault 1970

<sup>51</sup> GUIMARÃES, Carlos; Arquitectura e Museus em Portugal; FAUP



31. Museu em Dresden, Conde Algarotti, 1742.  
Esquema distributivo

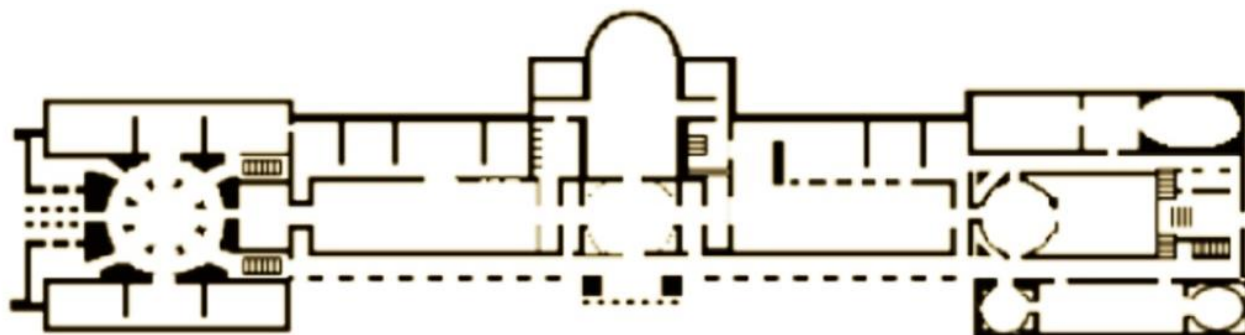


32. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée, 1783.  
Esquema distributivo

Ainda durante o século XVIII inicia-se uma nova tendência em que Galerias e Gabinetes de Curiosidades são convertidos em Museus Nacionais, entre os mais notáveis está o caso do British Museum em 1753. A Revolução Francesa, com a sua pretensão à igualdade defenderá decididamente a abertura pública dos museus e a salvaguarda da arte e a sua divulgação.

Se os primeiros projectos de museus não saíram do papel, o final do século XVIII viu ser concretizado o projecto de Juan Vilanueva em 1784 e nascer o Museu do Prado em Madrid, composto por um pórtico de colunas de onde se desenvolvem dois pavilhões laterais. É manifesta a simetria e os espaços são organizados sequencialmente de maneira que cada espaço possui acesso ao compartimento seguinte e à semelhança do projecto de Boullée, as salas contornam pátios internos.

Até à data, as necessidades para projectos deste tipo eram resumidos a espaços expositivos e à biblioteca e nos elementos arquitectónicos dominavam os pórticos, frontões, pátios, cúpulas, escadarias e rotundas, elementos de estilo neoclássico.



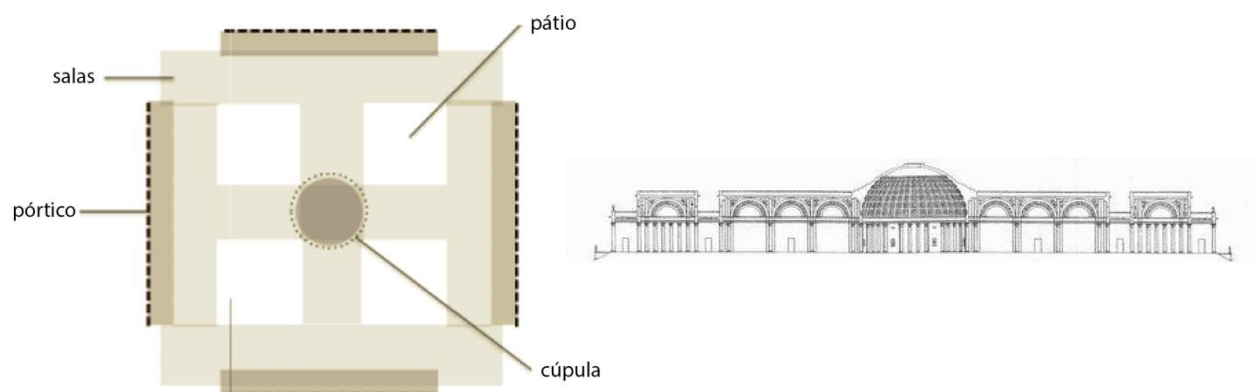
33. Provável planta original do Museu do Prado

“O século XIX assistirá ao nascimento de inúmeros novos museus e à transformação de muitos outros, numa adaptação e esforço de integração das exigências múltiplas que herdou do século anterior. Pelas circunstâncias, pelo programa, pela dimensão e pela aspiração à universalidade, realizara-se uma nova forma de entretenimento do museu que a sociedade primeiro, e a Arquitectura depois, não poderiam ignorar.”<sup>52</sup>

Em 1802, utilizando elementos arquitectónicos já referidos, como cúpulas, galerias e pátios, Jean Durand realiza o projecto que se torna a referência para os projectos e museus seguintes embora não tenha sido construído.

“A sua forma constitui-se de uma planta quadrada, em que salas em suíte e quatro pátios são divididos por dois eixos principais simétricos. Cada fachada possui o seu acesso particular, servido por escadarias e pórticos de colunas.”<sup>53</sup>

Neste projecto está já previsto uma maior variedade de usos, com destaque para os gabinetes de artistas e salas para a prática da pintura e escultura.



34. Projecto para museu, Jean Nicolas Louis Durand, 1802- 1805. Esquema distributivo

35. Corte transversal

Apesar de não ser construído, o plano de Durand, com uma configuração quadrada e de um só piso, é reutilizado em 1816 por Leo Von Klenze na Gliptoteca de Munique.

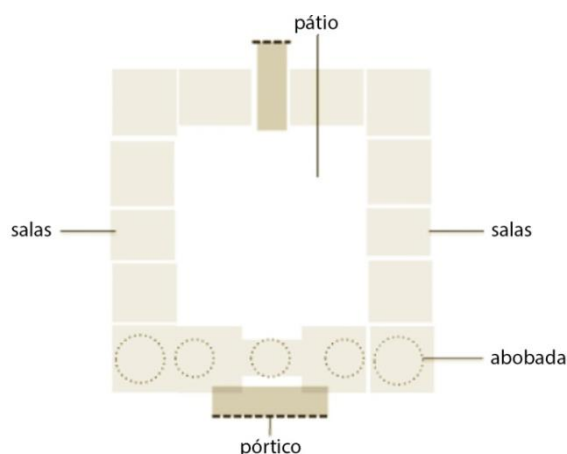
O museu é constituído por “um pátio central, circundado por uma série de salas abobadas, correspondentes à quarta parte do museu de Durand”<sup>54</sup>. Tal como a sequência de galerias usadas no passado, “Klenze mantém a associação de salas em conformação linear,

<sup>52</sup> GUIMARÃES, Carlos; Arquitectura e Museus em Portugal; FAUP;

<sup>53</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.90

<sup>54</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.93

que se diferenciavam apenas pelo seu tamanho, tipo de iluminação, proximidade com pátios, a sua posição em relação ao acesso ou ao centro da planta. Na fachada, o único pórtico da edificação é encimado por frontão grego, evidenciando o carácter neoclássico do museu”<sup>55</sup>.



36. Gliptoteca, Leo Von Klenze, Munique, 1816-1830. Planta baixa

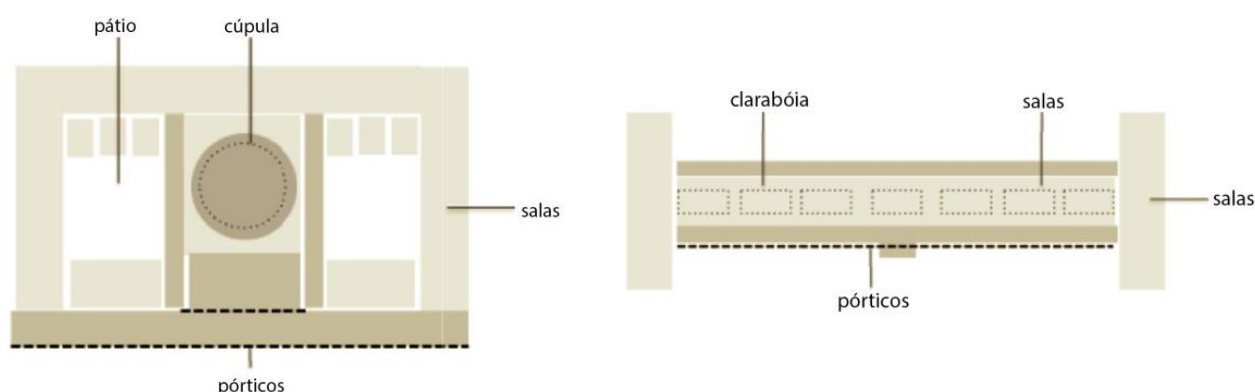
37. Fachada principal da Gliptoteca de Munique

Outro Museu de grande importância na configuração da tipologia espacial e igualmente influenciado por Durand é o Altes Museum de Berlim, projetado por Karl Friedrich Schinkel. “O museu de Schinkel corresponde à metade do museu de Durand, o arquitecto conserva um dos quatro pórticos sobre uma base monumental, comprime e projecta a escadaria para a frente e desloca a rotunda para o centro da edificação, dividindo-a em duas alas simétricas.

Na verdade, a sua grande inovação consistiu na proposição de um segundo pavimento, reservado para quadros, enquanto o pavimento inferior destinava-se a porcelanas e esculturas. Esta nova configuração permitiu uma maior alternativa de iluminação”<sup>56</sup>. Além disto Schinkel reforça o carácter público do museu ao projectar a escadaria da entrada para a praça. Na mesma orientação projectual de Schinkel surge o projecto para o museu Alte Pinakothek de Munique, de Leo Von Klenze, com uma tipologia mais linear. Estes dois exemplos são representantes dos projectos que mais influências exerceram no que à arquitectura diz respeito e fixaram o estilo neoclássico como o estilo a seguir no projecto de museus.

<sup>54</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.93

<sup>55</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.93



38. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, Berlim, 1822-1823. Esquema distributivo

39. Alte Pinakothek, Leo von Klenze, Munique, 1816. Esquema distributivo

Em meados do século XIX há duas tipologias na linha da frente no que ao tipo de edifício diz respeito. Por um lado imperavam os museus palácio que reflectiam a tendência historicista e o seu uso complementar na afirmação dos valores nacionais tratando-se o museu de um monumento logo à partida.

Por outro lado encontravam-se em crescimento os grandes espaços-nave fruto da tecnologia do aço, com o seu momento de afirmação na Exposição Universal de Londres em 1851.

No seguimento da Exposição Universal de 1851 surge o South Kensington Museum, um marco de inovação, funcionava como museu e loja comercial na qual se pretendia a obtenção de receitas para aquisições futuras para expor no museu. Adicionalmente introduziu no seu programa a oferta de serviços para o seu público, que se esperava ser de grande número, dos quais se destacava o restaurante, o primeiro instalado num museu de que há registo.

Desde então aumentou o desejo pela novidade que o aço conjugado com vidro permitia, a flexibilidade e adaptabilidades opunham-se aos espaços encerrados e excessivamente hierarquizados. No final do século estava definido o museu moderno e aquele que seria um modelo base para o museu contemporâneo.

Ao mesmo tempo os novos museus de carácter nacional ou especializado, “procuram resgatar referentes patrimoniais susceptíveis de potenciar a identificação dos indivíduos com os colectivos locais, regionais ou nacionais”<sup>57</sup>

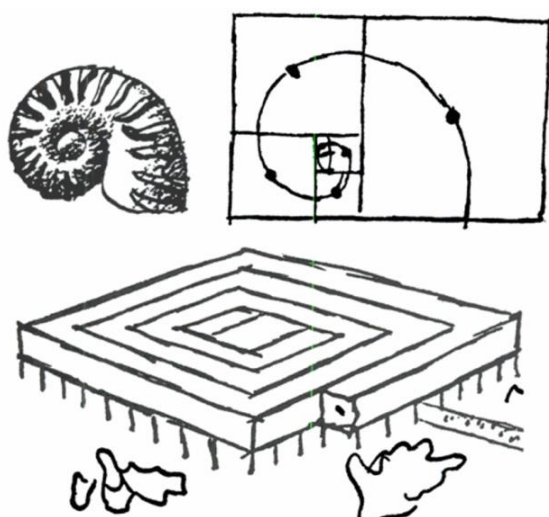
<sup>57</sup> ANICO, Marta; “Origens e Transformações dos Museus. Rupturas ou Continuidades?” In “Museus e pós-modernidade : discursos e performances em contextos museológicos locais” Lisboa : ISCSP (2008);pp.115



Com o movimento moderno vieram as relações funcionais que no âmbito museológico se reflectiram nos princípios expositivos, marcados por sequências cronológicas de forma a contar a história de forma unificada e harmoniosa.

A luz ganha mais importância e a organização espacial separa espaços de exposição de salas de reserva e surge o conceito de exposição temporária.

Na primeira metade do século XX surgem alguns dos museus mais paradigmáticos da modernidade, entre eles e que aqui serão referidos encontram-se o Museum of Unlimited Growth de Le Corbusier, o Museu Guggenheim de Nova York (1943-59), projeto de Frank Lloyd Wright, e o Museu of Modern Art (MoMA) projectado por Philip L. Goodwin e Edward Durell.



40. Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, Paris, 1939.

41. Museu do Crescimento Ilimitado em maquete

Enquanto as exposições internacionais que se estenderam ao longo de anos e por diferentes países após o sucesso da Great Exhibition em 1851 introduziram um conceito e um requisito de espaços de exibição temporários, Le Corbusier em 1939 introduziu a noção de Museu enquanto linha temporal não terminada, um instrumento desenhado para o progresso e para as transmutações da humanidade através do projecto do Museum of Unlimited Growth.

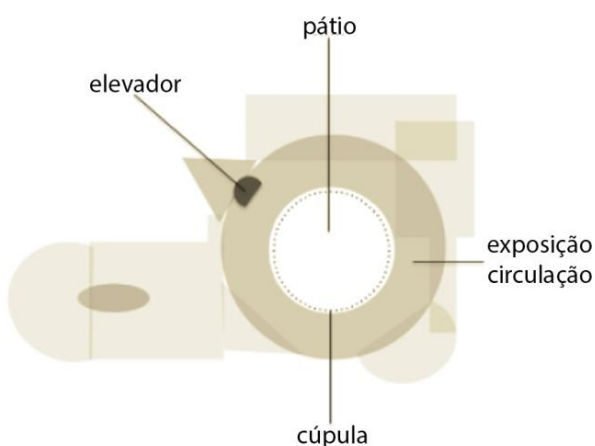
As galerias desenhadas em espiral quadrangular permitiam ao museu crescer com as colecções, quando fosse necessário mais espaço expositivo, seria fácil dar continuidade à espiral, “Le Corbusier antecipa questões hoje cruciais, como a da expansão do edifício do museu, em razão do crescimento do acervo e da disponibilidade de recursos financeiros”<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.97

Em 1939 é lançado o convite ao arquitecto Frank Lloyd Wright para projectar um museu para abrigar arte não convencional do coleccionador Solomon Guggenheim, o convite parte da curadora Hilla Von Rebay que desejava um museu que não fosse somente para pendurar obras de arte na parede, em conjunto com o coleccionador estes desejavam uma obra capaz de relacionar espaço pictórico e espaço arquitectónico.

Em 1959, 16 anos após o convite, o museu estava concluído. No seu projecto o arquitecto procurou destacar o museu pela sua implantação e pela sua forma, manifestando uma oposição ao contexto que se seguia em Manhattan que era a criação de arranha-céus. Assim como no projecto do Museum of Unlimited Growth do Le Corbusier, para Wright a circulação também foi seu ponto de partida, manifestada pela rampa que é o principal elemento expositivo e organizador do espaço. “Ela configura a circulação, o local de exibição e a própria forma do edifício. Por meio da rampa, o arquitecto pretende “eliminar o ir e vir obrigatório dos museus de arte dos últimos quinhentos anos” (WRIGHT, 1986)”<sup>59</sup>.

Contudo o projecto de Wright seria alvo de críticas que se acumularam com a evolução da ciência da museologia. Entre as principais críticas apontadas está o desconforto causado pelo piso inclinado e a pouca largura da rampa, a luz natural que incide directamente sobre os olhos dos visitantes, ou o confronto visual entre as obras expostas por se encontrarem num espaço único. No entanto é de lembrar que os requisitos iniciais para o projecto era que este fosse destinado a pinturas não objectivas e que a arte se relacionasse com a arquitectura.



42. Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, Nova York, 1943- 1959. Esquema distributivo

43. Museu Guggenheim, vista exterior.

<sup>59</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.101



Salvo algumas excepções de casos paradigmáticos a primeira metade do século XX não registará grandes mudanças, apesar das diferentes narrativas inseridas em diferentes regimes políticos totalitários, todos têm um ponto em comum, a propaganda de uma versão idealizada do povo e um espírito nacionalista que revitaliza o museu histórico e de carácter nacional. Este factor alimentou a discussão que se iniciou no princípio do século sobre a validade dos museus face às exigências inerentes a um tempo de mudança, assim, após o fim da II Guerra Mundial, a urgência da mudança de paradigma reflectiu-se na expansão de museus, na modernização da instituição e na sua diversificação. (UNESCO, 1995).

Neste cenário de amplitude, a arquitectura de museus assume uma maior importância enquanto elemento diferenciador e gerenciador de novos conceitos, o museu torna-se mais difuso e fluido aumentando a sua capacidade para receber experiências culturais variadas e aumentando o poder de resposta às variadas necessidades de satisfação do seu público. As “suas formas arquitectónicas são muito diversas, estando a arquitectura de museus, sem dúvida, a ampliar o espectro do projecto iluminista do museu moderno”<sup>60</sup>.

O Museu, que no passado se representava pelo seu carácter monumental, transforma-se num instrumento de divulgação e exposição que implica um certo grau de flexibilidade e adaptabilidade. Este conceito é implementado no Museum of Modern Art em Nova Iorque, fundado em 1929 e focado na produção de arte contemporânea que era descrito pelo seu primeiro director Alfred H. Barr, como um torpedo a mover-se pelo tempo.

Mais tarde, em 1939, a criação da casa permanente do MoMA em Manhattan projectada por Philip L. Goodwin e Edward Durell, manteve as convicções radicais e a necessidade por espaços expositivos flexíveis.

O Museu MoMA marca um novo conceito de museu composto por espaços neutrais e flexíveis, introduz o conceito do “white cube”. O Interior neutral posiciona o foco principal sobre o objecto, “proporciona um espaço que convida à contemplação estética sem distração”<sup>61</sup>.

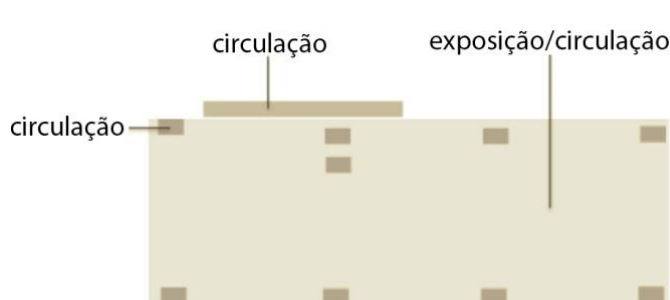
“Just as the traditional enfilade of galleries – derived from the palace – had constituted the norm for nineteenth-century museum spaces, the “white cube” became the modernist paradigm of display.”<sup>62</sup>

<sup>60</sup> GUIMARAENS, Cêça; “Sobre as morfologias históricas da arquitectura de museus” In “Cadernos de Sociomuseologia” N.º 18; Lisboa: ULHT (2002);pp.126

<sup>61</sup> GIEBELHAUSEN, Michaela; “Museum Architecture: A Brief History” In “A companion to Museum Studies; Blackwell Publishing; Oxford (2006);pp.233

Em 1977 o projecto do Centre George Pompidou de Renzo Piano e Richard Rogers desenvolveu o conceito de centro de culturalidade do museu. Além do Museu Nacional de Arte Moderna e vários espaços de exposições temporárias, contém também espaços para espectáculos de teatro, concertos de música, cinema, videoteca, livraria, cafés e restaurantes.

“O Centre Pompidou, proclama uma nova atitude. Não guarda as formas clássicas dos museus do início do século 19, nem é orgânico como o Guggenheim. O Pompidou não apresenta galerias encerradas, e muito menos percursos definidos. Ele é concebido como um espaço onde tudo é possível, um espaço altamente flexível (...). Formado por lofts supostamente capazes de receber qualquer actividade, no seu interior habita a ideia da flexibilidade total em termos de uso. O Pompidou apresenta espaços flexíveis, claramente preparados para receber as massas em busca do consumo da arte. A porção livre do terreno foi entendida, no projecto, como um espaço democrático, que estimularia o movimento e integraria o edifício à cidade, a exemplo das grandes praças italianas.”<sup>63</sup>



44. Centro George Pompidou, Richard Roger e Renzo Piano, Paris, 1977. Esquema distributivo

45. Centro George Pompidou, vista exterior.

“Institutions such as MoMA (as original conceived) and the Centre Pompidou helped to redefine the role of the art museum. With the Centre Pompidou, the traditional museum was integrated in a portfolio of cultural practises and activities.”<sup>64</sup>

<sup>62</sup> GIEBELHAUSEN, Michaela; “Museum Architecture: A Brief History” In “A companion to Museum Studies; Blackwell Publishing; Oxford (2006);pp.233

<sup>63</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.102

<sup>64</sup> GIEBELHAUSEN, Michaela; “Museum Architecture: A Brief History” In “A companion to Museum Studies”; Blackwell Publishing; Oxford (2006);pp.233

O final do século XX é marcado pelo uso do Museu como gerenciador e organizador do espaço urbano. A cidade de Frankfurt é o exemplo do uso do Museu pós moderno como elemento promotor de estratégias urbanas e de regeneração cultural, quando após a destruição causada pelos bombardeamentos e a necessidade de corrigir a negligência com que as colecções e os museus foram tratados, treze museus foram erguidos ou reerguidos para renascer a cidade sendo a cultura o principal caminho escolhido para atingir esse fim.



46. Museu da Arquitectura de Frankfurt, instalado através de um acto de reabilitação num edifício notável.

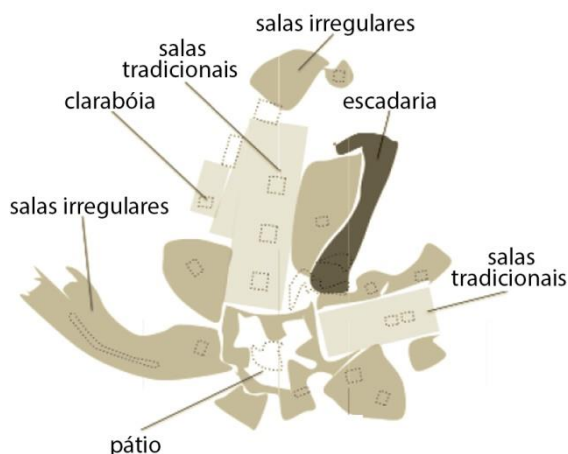
47. Vista para a cidade de Frankfurt totalmente restabelecida.

Um exemplo crucial do papel do Museu na cidade é dado pelo Museu Guggenheim em Bilbao, projectado por Frank O. Gehry com um programa ambicioso que inclui a extensão do aeroporto e um novo sistema de Metro.

Um dos mais importantes museus contemporâneos, o Museu Guggenheim de Bilbao é fruto das novas práticas políticas aliadas às práticas culturais dos anos oitenta que associaram o Município de Bilbao à Fundação Guggenheim transformando-se num elemento fundamental ao plano de desenvolvimento da região.

“Além de se destinar às funções tradicionais – seleccionar, conservar e expor obras de arte –, o museu assumiu as funções já propostas pelo Centro Pompidou em 1977: atrair investimentos, revitalizar a paisagem e atrair pessoas de todas as partes. O sucesso do Museu Guggenheim de Bilbao foi imediato, em apenas um ano recuperaram-se os gastos investidos na sua construção.”<sup>65</sup>

<sup>65</sup> NEIVA, Simone & PERRONE, Rafael; “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013);pp.104



48. Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao, 1993. Esquema distributivo.

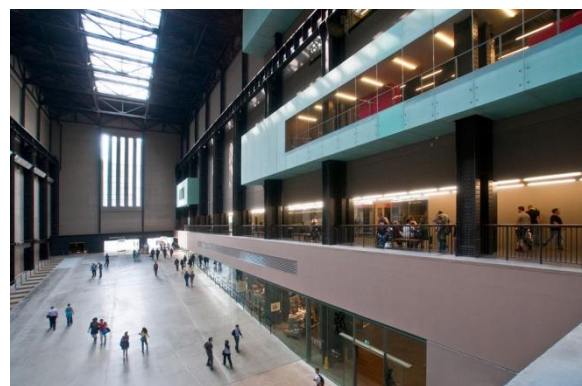
49. Vista para o Museu Guggenheim Bilbao

Um Outro exemplo de regeneração urbana através do projecto de um Museu é o caso do London's Tate Modern da dupla Herzog & DeMeuron. O projecto dá uma nova vida à estação de produção eléctrica em desuso e funciona como um "landmark" e uma nova atracção turística, integrada nas infra-estruturas urbanas.

Embora sejam exemplos de estruturação urbana estes dois exemplos são distintos na sua abordagem. Enquanto os espaços de exposição do Tate Modern procuram um grau de uniformidade, o Guggenheim de Bilbao marca pela variedade, diferenças que se manifestam no aspecto exterior. Além disso há a diferença inerente ao facto de o Tate Modern ser resultado da apropriação de um edifício existente.



50. Impacto do London's Tate Modern como Landmark da cidade.



51. Vista interior do reuso do edifício industrial.

“Naturalmente, o desenvolvimento museológico “descolou” e autonomizou-se, tendo avançado, desde então, com inúmeras ideias de como a arte e o coleccionismo devem ser apresentados e acondicionados em espaços adequados. Essa é a razão fundamental por que a arquitectura de museus tem de continuar a evoluir e a apresentar novas soluções.”<sup>66</sup>

Os museus sofreram mudanças mas o classicismo presente no acto de realizar exposições permanentes continua a ser justificação para a criação de novos edifícios e para a cultura museológica. Simultaneamente a disposição para valorizar os valores presentes em regiões descentradas voltou e há uma nova vaga de museus de província ricos em cultura regional que se reflectem muitas vezes na construção de edifícios emblemáticos que se tornam eles próprios motivo de atracção e de divulgação da região.

---

<sup>66</sup> OECHSLIN, Werner; “A arquitectura de museus: um tema fundamental da arquitectura contemporanea” In “Museus do Século XXI – Conceitos, Projectos, Edifícios”; Lisboa: Culturgest (2008)



## 2.3\_MUSEOLOGIA EM PORTUGAL:

### Olhar sobre a história da museologia em Portugal

A configuração dos museus portugueses no presente é o resultado de um processo marcado por diferentes interesses que naturalmente influenciaram o sector e que se reflectiram nas diferentes concepções existentes, da qual há uma falta de investigação no que diz respeito à sua história, à história de museus em Portugal.

Há uma ausência de referências a este tema nos estudos da história portuguesa e por consequência uma igual escassez de publicações nacionais sobre esta matéria. É a partir dos anos oitenta que se manifestam “alguns esforços no sentido da sistematização de informação dispersa”<sup>67</sup>, fenómeno explicado pelo facto da aposta do ensino nesta área ser bastante recente.

O coleccionismo privado ou gabinetes de curiosidades antecederam os museus e Portugal não foi excepção, sendo descrito em relatos históricos que foi o Rei D. Afonso, primeiro Duque de Bragança, a estabelecer as origens da museologia em Portugal graças à primeira colecção de antiguidades que se conheceu no país por ele criada.

O iluminismo do século XVIII fez nascer o Real Museu da Ajuda criado pelo Marquês de Pombal e o Museu da Universidade de Coimbra, ambos na secção de Museus de história Natural e herdeiros de colecções privadas que segundo o próprio Marquês, fechadas nos seus gabinetes privados não produzem utilidade alguma na instituição pública. Ainda nesse século foi criada a Academia das Ciências de Lisboa, referenciada como Museu Nacional ou Museu Nacional de Lisboa, responsável por propagar o estado da indústria nacional e popular e o desenvolvimento das ciências e das artes.

O primeiro museu português criado com função de instituição moderna com esse nome e de carácter público abre as portas em 1840, na cidade do Porto, desejo de D. Pedro IV que ali decidiu instalar um museu de pintura e outros objectos de arte. O museu Portuense como foi chamado foi fundado no Convento de Santo António da Cidade, actualmente é conhecido pelo Museu Nacional Soares dos Reis.

---

<sup>67</sup> ANICO, Marta; “Cenários Museológicos em Portugal” In “Museus e pós-modernidade : discursos e performances em contextos museológicos locais” Lisboa : ISCSP (2008);pp.132

Durante o período da monarquia constitucional, compreendido entre 1820 e 1910, surgem os museus regionais, bem como museus de maior destaque como o Museu da Arqueologia ou o Museu Colonial, e o mais importante, o Museu Nacional de Belas Artes, instalado em Lisboa no Palácio Alvor também conhecido por Palácio das Janelas Verdes. Embora se tratasse do primeiro museu público nacional de Arte não se igualaria aos museus internacionais com mesmo propósito, não ganhou a estatura partilhada pelo Museu do Prado e o Museu Britânico, por várias razões, entre elas políticas e financeiras, mas também por não ter os mesmos argumentos artísticos.

A Implantação da República em 1910 trouxe consigo novas preocupações com o património cultural da Nação e consequentemente uma nova atenção legislativa para os museus. “A cultura assume o estatuto de religião moderna” e nasce uma reestruturação no museu enquanto instituição e nesse seguimento surgem os Museus Nacionais de Arte Antiga e de Arte Contemporânea que é actualmente o Museu do Chiado, e vários museus regionais que se proponham a representar a riqueza da identidade nacional, os Museus Regionais de Aveiro, Évora, Faro, Bragança, Viseu, Lamego, Leiria, Beja, Tomar, Abrantes, Chaves e Vila Real.

É com o governo republicano que se vai conhecer a primeira medida de salvaguarda do património edificado e museológico, através do Decreto de 1911, é o ponto de viragem onde os museus deixam de ser meros contentores de obras de arte para alargar o seu espectro ao movimento artístico e educacional.

A imagem da Nação e do povo é dada pelos museus que emergem como locais de celebração de uma imagem nacionalizada do passado, das origens e da exaltação das características grandiosas do povo português, valores que remetem para os ideais partilhados pela política Salazarista. Com a queda da 1ª República em 1926 e a implantação da ditadura militar que antecedeu o Estado Novo há uma mudança naquilo que havia sido feito em prol de fortalecer a imagem nacionalista que se pretendia construir.

A glorificação nacionalista viu a sua continuidade com o Estado Novo atingindo os museus através de políticas e ideologias que expressavam um clima de propaganda. Durante esse período os museus são organizados em três grupos: Museus Nacionais como o Museu Nacional de Arte Antiga, Museus Regionais das quais fazem parte o Museu Machado de Castro e o Museu Grão Vasco, e os Museus Municipais, alastrados a todo o país.



Em 1965 é criada a Associação Portuguesa de Museologia (APOM) e é publicado o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia, documento que cataloga os museus oficiais e descreve normas orientadoras inovadoras para a museologia. Entre elas é escrito que os museus deveriam ser organismos vivos e centros activos de divulgação cultural, estimular contactos constantes entre museus e escolas e accionar mecanismos para atrair visitantes e sobre eles exercer uma acção pedagógica

O ano de 1969 é um marco importante pela criação do Museu Calouste Gulbenkian, um edifício construído de raiz para essa função e que pretendia por em prática um programa museológico moderno, onde se solicitou o apoio de especialistas portugueses e estrangeiros, transformando-o “no único centro da vida cultural em Portugal que projectava o país no plano cultural internacional.”

A década de 70 no que aos museus diz respeito caracterizou-se a nível internacional pelas novas construções, ampliações e renovações. Em Portugal ficou marcada pelas consequências da instabilidade política que se viveu o que fez com que o investimento na cultura em geral e nos museus em particular fosse diminuído e o avanço fosse lento.

No entanto este período é importante pelo alargamento do conceito de património que passa a integrar testemunhos da cultura material, (fábricas, máquinas, paisagens), começam assim a surgir os museus direccionados para a preservação desse mesmo património.

Começaram a surgir novas instituições direccionadas para a preservação de memórias colectivas associadas ao artesanato, à agricultura, à pesca e ao mar, ao vinho, à, ao traje, aos transportes, à água entre outras. As obras de arte deixam de ser o propósito da exposição para se divulgar e conservar as histórias das comunidades, as artes e ofícios, as formas de vida das populações. Surgia o conceito de Ecomuseu em Portugal, solidificado no Seixal onde seria inaugurado o primeiro ecomuseu português, inaugurado em 1982, o Ecomuseu Municipal do Seixal.

Com o aparecimento da Fundação Serralves em 1989, surge um novo modelo de gestão, esta era resultado de uma parceria entre Governo, particulares, instituições públicas e privadas. O Museu de Arte Contemporânea e o Parque envolvente têm um carácter multidisciplinar, junta as vertentes educativas ambientais e das artes.

O poder autárquico e a propaganda política associada à criação de infra-estruturas e equipamentos de cultura e lazer levaram ao incremento de instituições designadas como museus, a verdade era que, no que se refere aos museus de tutela municipal, o cenário era caracterizado pela falta de meios físicos, técnicos, financeiros.

Este cenário seria denunciado quando em 1998 o Inquérito aos Museus em Portugal, análise levada a cabo pelo Instituto Português de Museus, revelava que apenas 50, das 530 instituições inquiridas, preenchiam os critérios para configurar num modelo de museu ao encontro dos parâmetros internacionais.

“Os 14 requisitos para um museu «Inventário do acervo; instituição com funcionamento anual; instalações com carácter definitivo; existência de pelo menos uma sala de exposição; sala destinada a outras funções; existência de pelo menos um dos serviços de acolhimento de público: cafetaria, loja ou biblioteca; presença de um técnico superior ou conservador, orçamento anual próprio; ter um folheto ou desdobrável; ter dois tipos de actividades orientadas para os visitantes; o endereço da instituição deve constar em informações sobre itinerários culturais da região; existência de serviços educativos; dos três tipos de relações com o exterior (divulgação do acervo, investigação e desenvolvimento ou marketing e publicidade), prática de pelo menos uma; existência de anti-roubo ou anti-incêndio.”<sup>68</sup>

O cenário museológico do novo século reflecte o debate e reflexão em torno da re/definição do papel de museu na contemporaneidade. São desenvolvidos novos museus locais, cuja função é de preservação e divulgação da cultura local, e subsistem os existentes, nomeadamente os de dimensão nacional. Muitos destes foram alvos de projectos de renovação ou ampliação de forma a adaptá-los aos programas que o paradigma de museu contemporâneo contempla, e às exigências de um público que procura ser activo na vida do museu.

Há dois movimentos que se sobressaem, a requalificação de edifícios históricos para incorporação de museus, ou, o trato do edifício enquanto obra de arte ele próprio e motivo de atracção. Neste “tempo marcado pelo triunfo individual, os museus de arte converteram-se num programa privilegiado, na obra dos mais destacados arquitectos da actualidade, que encontram

---

<sup>68</sup> (OAC) Observatório das Actividades Culturais

neste tipo de edifício uma ocasião estimulante para ensaiar novos conceitos, novas formas e novas tecnologias construtivas.”<sup>69</sup>

Em Portugal os casos mais mediáticos são o museu de Serralves e a Casa das Histórias Paula Rego, onde a arquitectura dos dois mais reconhecidos arquitectos portugueses assume um papel de destaque. Mais recentemente o MAAT, Museu de Arte, Arquitectura e tecnologia, é um caso explícito do uso da arquitectura acima do conteúdo que é exposto como factor de atracção de público e de mediatização, recordando as notícias televisas no dia de abertura é fácil perceber que quem lá estava deslocou-se pelo edifício e pela experiência e curiosidade que este suscitava, não pelo conteúdo exposto que em grande parte dos casos era completamente desconhecido pelo público.



52 | 53. Vista exterior e interior do Museu Casa das Histórias Paula Rego em Cascais, Projecto do Arquitecto Eduardo Souto Moura

Em conclusão nestas últimas duas décadas há um crescimento exponencial de instituições museológicas no país e assiste-se a uma nova autonomia destas face às conjunturas políticas e socioeconómicas, que no passado condicionavam os domínios da criação.

Esse crescimento que não se limitou só aos grandes centros urbanos através das suas intervenções qualificadas permite criar uma espécie de itinerário cultural que esbate as próprias fronteiras geográficas.

<sup>69</sup> BARRANHA, Helena; “Objectos singulares, Lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de Museus no território Ibérico” In “Arquitectura Ibérica” N.º 31; Caleidoscópio; Abril (2009);pp.6



## 2.4\_MUSEALIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO

### Cultura e identidade

É bastante frequente a reabilitação ou adaptação de um edifício existente, na maioria dos casos edifícios que se encontram desactivados, para ali acomodar um museu. Ao longo dos tempos a razão para isso prendeu-se com a tradição de instalar museus em edifícios existentes pela sua associação histórica, actualmente aumentaram as razões para esse encontro entre instituição e património construído.

Harold Kalman, especialista em história da arquitectura e conservação do património avança algumas vantagens e desvantagens da apropriação de património arquitectónico existente e a sua adaptação ao uso museológico.<sup>70</sup>

Edifícios antigos possuem várias potenciais vantagens sobre novos edifícios:

- Inúmeros edifícios públicos encontram-se sem uso ou vazios, e estão facilmente à disposição de museus ou outros grupos sem fins lucrativos;
- Muitos edifícios que são propriedade do governo podem ser obtidos para compra ou arrendamento a preços muito abaixo do mercado, alguns por apenas um custo nominal;
- Grande parte dos edifícios públicos eram correctamente construídos e oferecem espaçosos e variados espaços interiores e áreas de circulação. Destes, aqueles que foram construídos durante o período modernista possuem o potencial de serem particularmente flexíveis no seu plano;
- Muitos deles estão estrategicamente localizados em áreas urbanas movimentadas conectadas com rotas de transportes públicos;
- Muitos deles são “landmarks” proeminentes e dignificantes e são vistas como um elemento importante pela comunidade local;
- Reabilitação e uso adaptado implicam normalmente menos custos que construção nova.

---

<sup>70</sup> KALMAN, Harold; “Adapting Existing Buildings as Museums” in “The Manual of Museum Planning”; The Stationery Office; Londres (1999); pp.345

Edifícios antigos possuem também desvantagens para uso museológico:

- O edifício pode se encontrar em más condições estruturais e a sua reabilitação pode se tornar conseqüentemente cara ou impraticável;
- Pode ser difícil e dispendioso alcançar os níveis de controlo climático necessários para determinados tipos de colecções;
- A disposição dos espaços pode inibir uma eficiente circulação de pessoas ou dos objectos a expor através das galerias e áreas de armazenamento;
- Um local restrito pode dificultar a provisão de áreas de carga adequadas ou de estacionamento.

Um projecto de adaptação parte normalmente de um de dois cenários, pode partir de um núcleo museológico que procura por uma nova casa e aceita a possibilidade de se estabelecer num edifício existente, ou de um local ou edifício de referência que merece ser tratado e conservado e que por meio de interessados na sua conservação contacta uma organização museológica como um potencial ocupador.

Independentemente do cenário os elementos mais importantes para a selecção de um edifício com sucesso são o “tempo, a oportunidade, o estudo cuidadoso, o compromisso de fazer o projecto funcionar e, acima de tudo, uma forte liderança.”<sup>71</sup>

A escolha pela abordagem ao projecto, quer enfatize a conservação ou a mudança, deve ser determinada até certo ponto pelo histórico arquitectónico significativo do edifício. Se o edifício ou conjunto de edifícios são reconhecidos pelo seu interesse arquitectónico e valor histórico, o projecto de reabilitação deve enfatizar de uma forma sensível estas suas qualidades. O que corresponde à nova intervenção deve ser distinguido daquilo que é histórico e já construído.

Esta abordagem é compatível com as mudanças necessárias para servir um museu. Uma abordagem marcada por um restauro intensivo que é fiel e ambiciona retornar á forma original do edifício raramente é aconselhado e é recomendado apenas para edifícios com um valor arquitectónico ou histórico de excepção que assim o justifique. Nestes casos aumenta a dificuldade de acomodar as particularidades técnicas necessárias a um museu.

---

<sup>71</sup> KALMAN, Harold; “Adapting Existing Buildings as Museums” in “The Manual of Museum Planning”; The Stationery Office; Londres (1999); pp.346

As tentativas de replicar elementos históricos ou peças arquitectónicas marcadas por um período histórico passado raramente são bem sucedidas. A história diz-nos que o melhor é trabalhar somente com aquilo que existe ou introduzir algo que é distintivamente novo.



54 | 55. Musealização da Área Arqueológica da Praça nova do Castelo de S.Jorge na cidade de Lisboa, projecto da autoria do Arquitecto Carrilho da Graça

“Tornar claro ao visitante que o valor unitário do edifício reside precisamente em torno da sua evolução histórica convergente no uso actual. Neste sentido, a diversidade e diferentes especificidades do seu longo percurso ajudam a solidificar o seu valor unitário como museu, tonando o edifício como peça museográfica referencial em leitura paralela aos outros conteúdos expostos.”<sup>72</sup>

O projecto de remodelação e ampliação do Museu nacional de Machado Castro é um exemplo de atribuição de funções museológicas a um edifício que atravessou inúmeras fases de diferentes lógicas formais de construção e que apesar dessa intervenção as deixa entender e observar pelo visitante. Possui dois milénios de história que envolvem o período romano, a transformação para um carácter residencial de paço quinhentista, a ambiguidade da nova igreja barroca e descaracterização causada por sucessivos restauros já no último século, apesar disso a “enorme riqueza e variedade arquitectónica” que foi sendo acumulada surge valorizada, absorvida e faz parte do novo museu, “simultaneamente como conteúdo e contentor”<sup>73</sup>

<sup>72</sup> BYRNE, Gonçalo; “Projecto de remodelação e ampliação do Museu Nacional de Machado de Castro” in “Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp.110

<sup>73</sup> BYRNE, Gonçalo; “Projecto de remodelação e ampliação do Museu Nacional de Machado de Castro” in “Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp.110

Este é um exemplo, entre muitos outros existentes, de acções desenvolvidas que podem ser aplicadas em outros monumentos arquitectónicos, que pode os “salvar” do esquecimento e da decadência enquanto aproxima a sociedade do seu património construído.

Seguindo com os ensinamentos da Carta de Atenas de 1931 que destacava o papel da educação pelo respeito pelos monumentos, acredita-se que trabalhar o património arquitectónico do ponto de vista da Sociomuseologia desperta um conjunto de acções que envolvem os conceitos de reconhecimento, identidade e cidadania, logo, aviva os laços de pertença entre comunidade e património. O respeito e o sentido de preservação são cultivados e sai fortalecida a relação entre homem e arquitectura enquanto referência patrimonial e cultural. “A inserção da arquitectura do museu, no rol do seu acervo, pode contribuir para a conquista deste objectivo, uma vez que a própria dimensão do objecto, que acolhe o visitante, pode propiciar também, pela vivência do próprio espaço arquitectónico, uma experiencia a mais na visita.”<sup>74</sup>

O património arquitectónico tem centenas quando não milhares de anos de história para contar, o acto de musealizar este património contribui para recontar essa história ao homem.

---

<sup>74</sup> GABRIELE, Maria; “O Património arquitectónico no discurso dos museus: cultura e identidade” in “Museografia e Arquitectura de Museus”; pp.141



## 2.5\_A RECENTE TRANSFORMAÇÃO NA MUSEOLOGIA

Não há dúvida de que nos últimos anos, compreendidos entre o fim do milénio passado e o tempo presente, a visão referente à museografia e galerias de arte foi explicitamente expandida e diversificada. Muitos dos projectos novos, renovados ou expandidos foram o resultado dum intenso período de “patrocínio arquitectónico financiado por lotaria”<sup>75</sup> que marcou o início do milénio. Uma das consequências directas de tal feito foi o redesenhar do mapa cultural com o aparecimento de novos museus não só nas grandes cidades mas também um pouco dispersos por todo o país por vezes em lugares que em primeira análise não seriam os mais óbvios.

Nesta parte do trabalho pretende-se examinar de que maneira as tipologias de museu contemporâneo são concretizadas através da forma espacial mas também do ponto de vista antropológico, mais concretamente na contínua renegociação do que é o museu actual através do seu público com o seu uso e comportamento e as práticas exercidas pela instituição.

“The new century finds museum in yet another life cycle transition. Issues of varying new media for high-speed access to information... and changing styles of teaching and learning – including the long-term cognitive effects of new media/information technologies – have had na unexpected impact on the role of museums in their immediate communities and in the world.”<sup>76</sup>

Derivado de um conjunto de factores favoráveis os museus tornaram-se populares e a combinação desses factores representa uma oportunidade, a oportunidade de experimentar novas fórmulas expondo-as à crescente adesão de público, acautelando-se do risco de insucesso se do público não apreender a informação ou a mensagem divulgada.

“The challenge for designers, architects and other museum professionals is to collaborate in leading the way towards new methods of conceiving, and executing, visitor experiences that take into account constantly shifting and processing modes of thought and understanding.”<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> LEAHY, Helen Rees; “Producing a public for art – Gallery space in the twenty-first century” in “Reshaping Museum Space”; Routledge; Abingdon (2005); pp.108

<sup>76</sup> SKOLNICK, Lee H.; “Towards a new museum architecture – Narrative and representation” in “Reshaping Museum Space”; Routledge; Abingdon (2005); pp.118

<sup>77</sup> SKOLNICK, Lee H.; “Towards a new museum architecture – Narrative and representation” in “Reshaping Museum Space”; Routledge; Abingdon (2005); pp.118



### 2.5.1\_CONCEITOS E PRINCÍPIOS EM DESENVOLVIMENTO

A nova museologia na sua generalidade partilha de uma intenção que é a de atribuir ao museu em causa o papel de ícone, de protagonista, quer na sua relação com a cidade ou com a geografia em que se insere.

Isto reflecte-se em diferentes posturas que cada projecto pode adoptar para atingir um fim semelhante partilhando alguns temas e preocupações gerais, em primeiro o impacto na arquitectura das questões inerentes à conservação ambiental, onde o próprio museu pode assumir um papel de laboratório de investigação e de divulgação de informação.

Em segundo lugar a resposta do museu enquanto objecto construído face ao crescente poder dos meios digitais, resposta que se vem traduzindo nos usos da transparência, da iluminação e de elementos interactivos que por vezes no limite tratam a fachada como se este fosse um ecrã de atracção.

“A prevalência da imagem, globalmente difundida através do cinema, da imprensa e da Internet, é, de resto, um dos principais factores de popularidade dos museus. Milhões de pessoas, em todo o mundo, fascinam-se com fotografias de museus que nunca visitaram.”<sup>78</sup>

E em terceiro lugar o papel do museu enquanto fórum público, em que a arte, cultura, história ou ciência, em vez da religião ou do comércio, são as razões para o encontro social onde se materializa e celebra o espírito colectivo.

Ligeiramente por detrás destes cuidados surge a competição pelo protagonismo entre o edifício, ele próprio considerado muitas vezes um objecto de obra de arte arquitectónica, e a arte ou objectos que expõe, razão pela qual foi concebido.

Como outras instituições, actualmente os museus necessitam de um planeamento com o objectivo de responder positivamente às exigências da situação actual, o inerente aumento de dimensão e de quantidade das colecções, e as diferentes necessidades do seu público.

O museu actual é na sua maioria aquele que tenta através da combinação de várias formas de divulgação por meios tecnológicos e (inter)actividades chegar ao maior número de pessoas e atrair o maior número de audiência possível.

Continua a ser fundado em paradigmas históricos e organizado por regras já testadas, por sistemas hierárquicos e perceptíveis de organização, contudo independentemente do modelo do museu usado, os departamentos individuais comuns (marketing, serviço às visitas,

---

<sup>78</sup> BARRANHA, Helena; “Objectos Singulares, Lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a arquitectura de museus no território Ibérico” in “Revista Arquitectura Ibérica”; N.º31 MUSEUS; Abril (2009); pp.4

departamento educacional, a presença online) foram forçados a uma modernização, não por escolha própria mas por obrigação.

Se no passado a percepção inicial de um museu derivava da visita ao mesmo, hoje a visita ao museu pode começar com o visitante ainda em sua casa através do seu dispositivo electrónico com ligação à Internet.

A divulgação e difusão através dos diferentes suportes digitais multiplica-se, mas apesar deste esforço para uma adaptação da actividade e presença on-line, de um serviço ao público mais alargado e da procura de novas audiências através de diferentes iniciativas e actividades sociais e culturais, os museus eles próprios, na sua essência e na sua maioria não se alteraram.

A escritora e jornalista Judith H. Dobrzynski, responsável por artigos de índole cultural no jornal Wall Street escreveu em um dos seus artigos<sup>79</sup> acerca dos museus modernos que muitos dos directores mais jovens vêem os museus como as praças dos dias de hoje, lugares sociais onde os membros da comunidade se reúnem atraídos pela arte, pela música, pela conversa, ou outras coisas diversas. Estes acreditam que aqueles que frequentam museus não ficarão satisfeitos por simplesmente observar a arte, em vez disso preferem participar e interagir com ela.

Os dados referentes ao público-alvo dos museus passaram de dados demográficos, baseados no género, idade ou identidade, para dados psicográficos, atributos relacionados com interesses, atitudes e valores pessoais e com o estilo de vida actual. Ao fazê-lo atraem o público de hoje e o seu modo de vida digital. As identidades digitais e os interesses psicográficos mais do que as características pessoais e geográficas são o que definem o público contemporâneo destas instituições.

O desafio para muitas destas instituições é o balanço entre a actividade e a estrutura tradicional com as exigências sociais culturais e participativas do público de hoje. Este Público que é diferente, deixou de se sentar e escutar ou caminhar calmamente enquanto observa contemplativamente a arte exposta para ser activo, barulhento e visível, com interesses e hábitos sociais, mudanças que trazem um potencial rojar de vida nova aos museus. “No geral, práticas participativas possuem uma parte crucial no desenvolvimento do papel dos museus:

---

<sup>79</sup> DOBRZYNSKI, Judith H.; “No More ‘Cathedrals of Culture’” in “The Wall Street Journal”; 24 Agosto (2010)

ao habilitar o público a ser co-produtor ou co-curador dentro do planeado, realizando projectos ou conteúdos.”<sup>80</sup>

Estas iniciativas colocam o museu mais firmemente na sociedade, promovem o entendimento de tradições locais e de diferenças culturais, através disso transforma uma instituição que por vezes é ainda vista como um lugar encerrado em si mesmo num lugar de diálogo e partilha.

“As novas definições do que é um museu passaram, primeiro timidamente, depois enfaticamente, a colocar o público num lugar inegociável. Um museu é algo que tem público, ou não é museu.”<sup>81</sup>

“Changing audience expectations and na explosion of new technologies, and the consequent increased media literacy, mean that there has never been a more challenging and a more exciting time in which to be devising creative spaces. These spaces are inevitably becoming more dynamic and experimental, changing and theatrical, rather than monumental and static.”<sup>82</sup>

A experimentação deixou de ter de pedir autorização, o mundo on-line deixou de ser um tema controverso para os profissionais dos museus, estes operam agora numa era digital. Para os museus estas mudanças requerem adaptabilidade com perspectiva no seu público, nas suas colecções, na sua história e experiência, e por fim no seu papel enquanto instituição.

---

<sup>80</sup> LANZ, Francesca, and MONTANARI, Elena; “A Reflection on Innovative Experiences in 21st Century European Museums” in “Advancing Museum Practices”; Editora: Allemandi & C. ;(2014); pp. 16

<sup>81</sup> LIRA,Sérgio; “Consumos culturais em finais de milénio: museus e exposições” in “Revista ANTROPOLógicas”; N.º8; Porto; UFP; (2004); pp.96

<sup>82</sup> GREENBERG, Stephen; “The vital museum” in “Reshaping Museum Space”; Routlege; Abingdon (2005); pp.226



## 2.5.2\_O QUE É ACTUALMENTE EXPECTÁVEL DE UM NOVO MUSEU?

Naturalmente os museus actuais são certamente diferentes em vários aspectos daqueles do passado. No passado o museu era uma instituição de autoridade que transmitia a sua mensagem ao público através de vitrinas fechadas, cordões de segurança e sinais de “não tocar”. Gradualmente esta norma foi alterando e o museu de hoje convida o visitante a participar numa interactiva e estimulante viagem.

O público é convidado a participar e a fazer parte da vida do museu, não são mais apenas espectadores passivos, tornaram-se participantes activos.

Jakub Nowakowski, director do “Galicia Jewish Museum” na Polónia quando questionado acerca do Futuro dos museus disse que este se baseia na interacção, não só aquela criada pelo aumento das tecnologias modernas, mas, mais importante que isso, “pelo convite para os visitantes se envolverem na vida do museu, o museu que é delas”.

O museu actual deve ser capaz de satisfazer as diversas formas de abordagem temporal e espacial que os seus visitantes possam ter, alguns vão ter só quinze minutos livres, outros algumas horas, enquanto outros podem querer passar lá o seu dia.

Acrescentar espaço e funções não será suficiente por si só, é preciso adicionar valores, criar um ambiente onde é bom estar, uma atmosfera de interacção entre o que é exposto e o visitante, o museu e a sociedade.

“The goals of museum planning are:

- to provide space and facilities that are both aesthetically pleasing and effective in preserving and interpreting museum collections for museum visitors;
- to establish and / or maintain an institution which can perform these functions efficiently;”<sup>83</sup>

Na opinião de Ulf Grønvold, Curador Senior do Museu Nacional de Arte, Arquitectura e Design, o século XXI deve ser um período de bom senso e sobriedade. Museus são dos últimos monumentos com valores, e esses edifícios devem expressar isso sem voltar à metáfora do palácio. Precisamos de edifícios que pertençam à sua localização e à sua comunidade, “não ao ego de um “célebre arquitecto”...”<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> LORD, Gail Dexter and LORD, Barry; “Definition of Museum Planning” in “The Manual of Museum Planning”; The Stationery Office; Londres (1999); pp.2

<sup>84</sup> GRØNVOLD, Ulf

Encontramo-nos hoje já a viver no mundo do museu virtual. Nesta era em que a tecnologia avança mais rápido do que aquilo que podemos acompanhar de que forma isto se reflecte nos museus? Há já alguns anos que a tecnologia entrou para os museus e em grande maioria alterou a configuração dos mesmos. Os museus deixaram de ser carcaças físicas de contenção enquanto touch screens, efeitos visuais e a interactividade tomaram conta de algumas partes dos percursos de visita.

O público espera dos museus um acompanhamento das tecnologias e novas formas de interacção tornando estas instituições mais dinâmicas. Essas novas tecnologias são mais uma fonte de angariação de público, mas como meio de comunicação também possuem as suas limitações. O museu tem acima de tudo de se manter relevante para a sociedade que está a servir, as tecnologias podem ser uma ajuda a essa finalidade, não permitem no entanto que este seja vazio de substância. Sem uma mensagem, um conhecimento importante a ser partilhado estas tecnologias são meros jogos de diversão. O foco principal será sempre a partilha de algo de maior interesse, de valores culturais, independentemente do meio de transmissão.

“What, then, will the museum of the future be like? It will have a strong and clear concept of culture. It will be rooted in its community, its region, its nation. It will be built on the concept of cultural rights, it will be served by, not dependent on capital cities and national institutions. It will enable its users to express themselves fully, and participate in a meaningful way, with heart, head and hand.”<sup>85</sup>

Actualmente existem dois grandes pontos de partida para a criação de um projecto museológico, sendo o primeiro a necessidade de albergar um determinado núcleo de elementos construídos ou de experiências de importância cultural e ou científica ou colecção de objectos já estabelecida. O segundo a oferta da oportunidade, geralmente através de fundos privados para a construção de um edifício museológico, mesmo que a ele não esteja pré-atribuído uma colecção própria ou tipo de objecto a expor.

---

<sup>85</sup> ANDERSON, David (director geral do Museu Nacional de Gales); “What will the Museum of future be like?” in “Revista Museum-iD”



No segundo caso, em termos de expectativas estes projectos possuem um valor indiscutível para os órgãos que os propulsionam, mas na realidade não partem da necessidade de preservar ou acolher ou difundir uma colecção de objectos. Assim sendo numa resumida análise pode-se considerar que o seu propósito cultural e ou científico seja o mesmo dos museus tradicionais, embora os meios para atingir o seu objectivo diferenciem consideravelmente.

Nestes casos a museologia não é um meio, mas sim uma finalidade, e o sucesso destes museus tende a depender da eficácia comunicativa do que será exposto por si só, podendo em último caso não existir uma relação coerente entre o espaço expositor e o exposto, ou um programa que se adeque ao seu destino museológico final que contribua para a melhoria da experiência que é a visita do museu.

O projecto de um edifício ou núcleo museológico como resposta a uma necessidade é por si só uma justificação plausível para a sua criação e é uma prática que desde o final do século XX tem vindo a aumentar. O conceito de museu tem sofrido uma progressiva ampliação e é comum que actualmente não seja só uma instituição que reúne obras de arte ou objectos de valor patrimonial de forma a protegê-los e cumprir uma função meramente pedagógica. O seu objectivo surge ampliado, não é só um expositor e contentor de objectos, é também onde se reúne, analisa e se trata de informação, assim como se tornam cada vez mais um meio para a fusão da cultura, da investigação e do entretenimento, passíveis de absorver diferentes valências compatíveis com o programa museológico.



## 2.5.4\_MUSEUS, ESPAÇOS CULTURAIS POLIVALENTES

Enquanto incorporam este conjunto de novas valências os museus aumentam o leque de serviços e de oportunidades de servir a comunidade composta de sujeitos com diferentes motivações para os visitar e usufruir.

“Museums now offer mixed-use spaces providing exhibitions, programmes, restaurants and cafés, shopping and party spaces under one roof. Museums often either incorporate or are adjacent to public transport and other services (child care, schools, performance spaces, parks and additional food and shopping opportunities).”<sup>86</sup>

Na sua maioria os museus actuais continuam a ser um espaço expositivo, mas vão muito para além disso e abrangem novas e sincrónicas funções, em parte como resposta à crescente afluência de público e de garantir a este um positivo grau de satisfação de acordo com o próprio modo de vida actual. Com base nisto há uma tendência para a diminuição das áreas respectivas à exposição à mercê do aumento de áreas de lazer, consumo, educação ou complementares como auditórios ou salas polivalentes capazes de receber diferentes actividades.

A expressar esta mudança de uma forma quantitativa temos os dados avançados por Robert Venturi que nos diz que se nos museus do século XIX os espaços expositivos representavam 90% da área total do museu, hoje essa área pode surgir resumida somente a 30%.<sup>87</sup>

At their core, museums are educational institutions, as essential to our communities as schools, libraries and utilities. Museums need to become part of the social fabric of the community.”<sup>88</sup>

Na actualidade os museus assumem-se como locais de lazer, de entretenimento, de investigação, mas principalmente como um local de cultura. Os museus passaram a ser vistos como fontes de cultura onde há bens de consumo cultural para todos os gostos e idades em detrimento da ideia de gabinete de curiosidades, é cada vez mais um conjunto de equipamentos a serviço da comunidade em vez de uma galeria de exposições que atraía somente aqueles mais interessados em questões relacionadas com a arte e a cultura.

<sup>86</sup> GURIAN, Elaine Heumann; “Threshold fear” in “Reshaping Museum Space”; Routledge; Abingdon (2005); pp.207

<sup>87</sup> VENTURI, Robert; citado por Helena Barranha; in “Objectos Singulares, Lugares reconhecíveis: Breve olhar sobre a arquitectura de museus no território Ibérico” in “Revista Arquitectura Ibérica”; N.º31 MUSEUS; Abril (2009); pp.4

<sup>88</sup> BELL, Ford W.



### 3\_CASOS DE ESTUDO

#### 3.1\_CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Santiago de Compostela | Espanha | 1988-1993

“Quando olhei as misteriosas escadas e as fachadas em ângulo do Convento de Santo Domingo, junto ao qual me fora destinado construir o Museu de Santiago, quando subi as plataformas invadidas pela vegetação e continuadas por muros semi-destruídos, ou quando entrei no cemitério e vi do alto do carvalhal os telhados e as mil torres de Santiago, senti-me antes de mais inibido. Molhei os sapatos a roupa e o corpo. A água corria em desordem por todo o lado.”

SIZA VIEIRA

Este Museu da autoria do Arq. Álvaro Siza Vieira encontra-se implantado numa área triangular definida pelo Convento de São Domingos de Bonaval, o Panteão dos Galegos Ilustres e o Museu do Povo Galego.

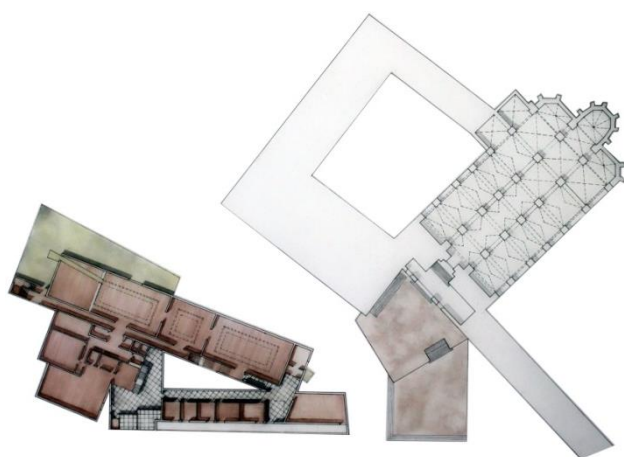
“A arte é a religião contemporânea, e os museus as suas igrejas. No núcleo monumental de Santiago de Compostela, o arquitecto português Álvaro Siza Vieira construiu entre 1988 e 1993 um novo lugar de peregrinação.”<sup>89</sup>

No seguimento do que se vinha sucedendo em Espanha com a atribuição de projectos de instituições públicas a grandes figuras da arquitectura, como por exemplo o caso do MACBA (Museu d'Art Contemporania de Barcelona) do Arq. Richard Meier, ou do Museu Guggenheim de Bilbao do Arq. Frank Gehry, também a administração autónoma da Galiza, promotora do edifício, quis atribuir ao Centro Galego de Arte Contemporânea a importância simbólica que os grandes mestres de arquitectura conferem às suas obras e viram no mais reconhecido arquitecto português as valências formais e artísticas para tal efeito.

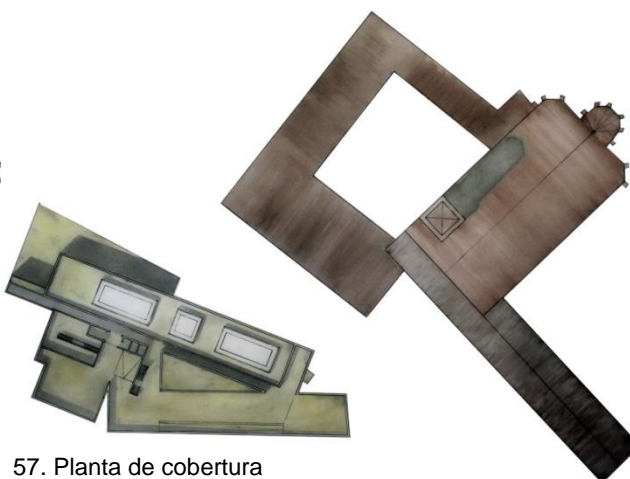
O edifício foi concebido de forma a se harmonizar com o espaço envolvente, opção que se reflecte na escolha de materiais utilizados que na sua maioria são próprios e característicos da região galega como por exemplo a pedra utilizada no revestimento exterior, e a mármore e madeira usados no interior.

---

<sup>89</sup> PRESTEL, Verlag; “Museus para o Novo Milénio – Conceitos Projectos Edifícios”; Munique Novembro (1999); pp.68



56. Planta segundo piso



57. Planta de cobertura

A implantação é um trabalho de delicadeza que resolve num só gesto as complexidades do local, desde ao terreno acidentado e de perímetro irregular ao diálogo com o convento e a igreja de Santo Domingo de Bonaval. Inserido nos antigos terrenos destinados à horta do convento a disposição do edifício limita também o impacto visual de algumas edificações desajustadas em seu redor.



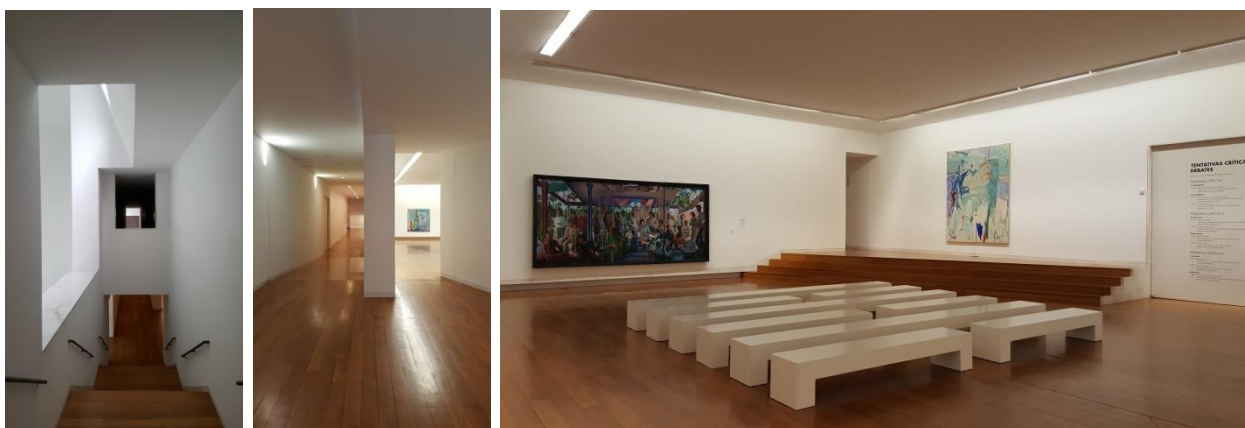
58 | 59. Relação entre o Museu e o Convento pré-existente

A solução para a implantação do edifício surgiu a partir do plano desenhado à escala 1:1000 onde o arquitecto reproduziu a implantação do edifício novo e dos seus arredores onde de forma minuciosa manobrou os diferentes alinhamentos e campos de visão mais importantes e cumpriu a missão de reorganizar um espaço urbano fragilizado.

O resultado foi um edifício organizado através de 2 prismas rectangulares estendidos que entre si formam um ângulo agudo e que se ligam nos extremos de forma a definir os acessos. Um dos primas surge paralelo à rua existente o outro abre-se em rotação sobre o terreno e na intersecção de ambos surge a entrada coberta, próxima da entrada da igreja e convento.

O edifício organiza-se em três pisos com a circulação principal a ser feita através de um escada longitudinal, paralela à sala de exposições e que conduz a diferentes níveis desde a entrada até à cobertura, também ela usada como local de exposição que oferece vistas sobre o centro histórico de Santiago. Os restantes espaços complementares do museu como a biblioteca ou o auditório surgem com a mesma linguagem de articulações diagonais que funcionam na sua composição topográfica.

No interior dos espaços prevalece o tom branco dado pelos estuques e rebocos lisos bem como pelo mármore claro em alguns dos pavimentos, que contrasta com o tom da madeira escura usada pontualmente em alguns elementos de carpintaria e nos pavimentos das salas de exposições e da escada principal.



60 | 61 | 62. Vistas interiores

O exterior é marcado pelo uso do granito, que marca todo o local através do seu uso na construção tradicional, e que surge como revestimento em placas, que através de pormenores de desenho da fachada revelam a sua inexistente função de suporte. Uma opção de revestimento de cariz contextual que não envelheceu bem no clima chuvoso da região.



63 | 64 | 65. Vistas exteriores





### 3.2\_MUSEU DE ARTE E ARQUEOLOGIA DO VALE DO CÔA

Vila Nova de Foz Côa | Portugal | 2004-2009

Desde de 1995 que o museu para esta região já era pensado após o início da polémica inerente à protecção do seu espólio arqueológico, mas só após a Arte do Côa ser classificada como Património Mundial é que surge por arte do governo português o compromisso para a construção de um grande museu da região.

Depois de pensado um primeiro projecto de museu junto à barragem do Baixo Côa em 1998, que não se concretizou, o Ministério da Cultura e a ordem dos arquitectos promovem a abertura de um concurso para o projecto deste edifício, concurso que viria então a ser lançado pelo Instituto Português de Arqueologia já com o desígnio de "Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa."

Entre 41 propostas nacionais e estrangeiras a concurso o projecto vencedor foi atribuído à equipa dos Arquitectos Pedro Tiago Pimentel e Camilo Rebelo, do Porto. O museu actual é resultado do desenvolvimento da proposta vencedora envolvendo o projecto do edifício e projecto expositivo. A sua construção tem início em 2007 e é inaugurado em 2010.



66. Planta de implantação

A integração na paisagem é o princípio para o desenvolvimento do projecto e é perceptível esse factor quando se avista o edifício. Uma enorme massa de betão que se projecta do topo da montanha num gesto forte, pesado, mas igualmente sensível no diálogo que estabelece com a paisagem envolvente.

Na busca pela continuidade cromática os arquitectos optaram pelo uso do betão pigmentado e texturado à semelhança do xisto presente no local, conseguido após vários estudos realizados com moldes, e aplicado no processo construtivo como uma estrutura de

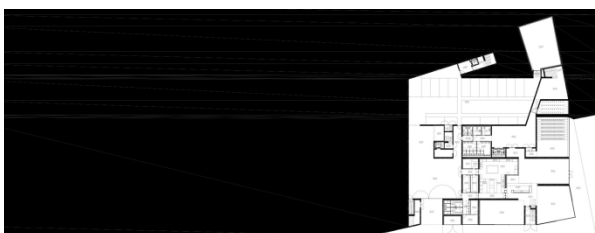
betão maciço, com algumas lajes mistas. No seu exterior apresenta uma estereotomia com painéis que variam entre os 60, 90 e 20 cm de largura e vãos de razoável dimensão.



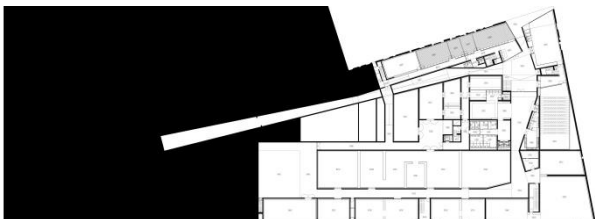
67 | 68. Vistas exteriores

O edifício organiza-se em quatro pisos, do Piso -1 até ao Piso 2/cobertura, que partilham um sistema particular de circulações verticais e horizontais.

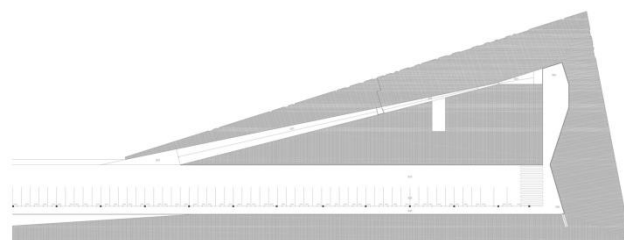
A cobertura é onde se estabelece o momento de chegada, um momento marcado por ambientes de contemplação, de lazer, por uma circulação livre e pelo início da entrada do museu, sendo que a cobertura corresponde também ao local de estacionamento.



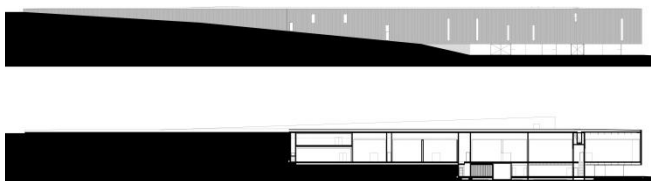
69. Planta Piso 0



70. Planta Piso 1



71. Planta de cobertura



72. Corte e Alçado

A topografia revela-se uma vez mais determinante nesta opção de estabelecer o momento de chegada no ponto mais alto do edifício onde se cria uma espécie de terreiro aberto à paisagem que serve de cenário a um palco de oportunidades múltiplas.

Além de miradouro a cobertura é servida de dois elevadores e uma escada que criam a ligação directa ao átrio de entrada do museu.

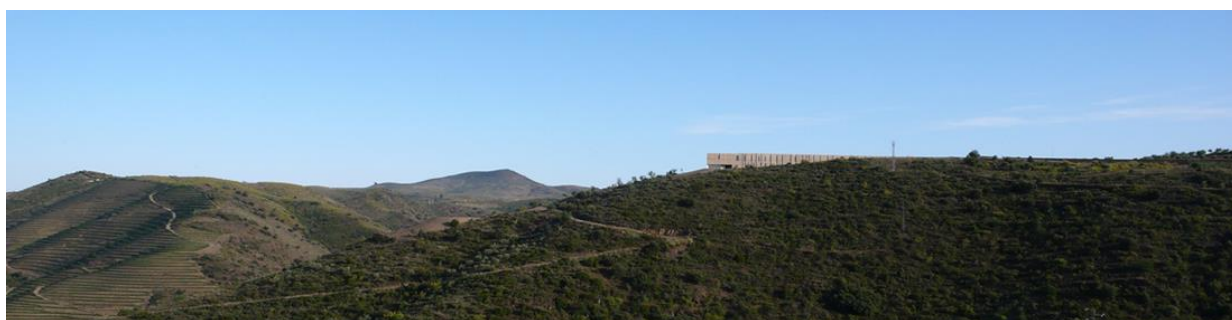


73 | 74 | 75. Vistas interiores

A exposição permanente e as salas de exposições temporárias encontram-se no Piso 0 que é estruturado pelo corredor em rampa que percorre todo o corpo. O fim do primeiro troço dessa rampa marca o nó de ligações de onde se pode ir para o interior do Museu, para a zona administrativa onde se encontra a sede do Parque e Museu do Côa, e para o Piso Inferior que acolhe o restaurante e a cafetaria e ainda o auditório.

O projecto implanta-se em harmonia captando a essência da envolvente e transfere um sentimento ambíguo transmitindo uma percepção que tem tanto de pesada como de discreta.

O edifício tornou-se a casa das peças móveis paleolíticas recuperadas pelas escavações e de artefactos arqueológicos que vão sendo descobertos no trabalho que prossegue no Parque Arqueológico mas o Vale do Côa é o verdadeiro museu e isso percebe-se.



76. Enquadramento na paisagem



#### 4\_REFLEXÃO DE SÍNTESE

O trabalho apresentado procura esclarecer e ligar dois conceitos basilares do universo arquitectónico e que são chamados a actuar cada vez mais na actualidade e que se suportam mutuamente num gesto que só pode fortalecer o resultado final que dessa união advém.

O conceito de Património e o conceito da Museologia são de tal maneira fortes e auto suficientes que já viram ser-lhes declarado o óbito variadas vezes mas ressurgem, e reinventam-se sempre e cada vez com mais força. Este trabalho prova isso mesmo, que na actualidade há lugar para a discussão destes temas e que há ainda muitas perguntas sem resposta e que continua a ser oportuno e coerente o debate sobre o que é isto do Património e como protegê-lo, e se pode a museologia ter uma parte activa nessa tarefa.

Os museus continuam a suscitar um crescente interesse no mundo actual marcado pelo stress e a distração. Neste mundo onde é possível falsificar tudo, desde a arte às notícias e para alguns a própria experiência de vida, a oportunidade de viver algo realmente verdadeiro e autêntico torna-se encantadora.

Essa é a importância dos museus, eles estão cheios daquilo que nos recorda como é ser e viver como um humano. Alan watts, filósofo, disse uma vez que o sentido da vida é a própria vida, “the meaning of life is life itself”, e não é disso que os museus estão cheios? De vida passada, presente e futura.



## PARTE II

Do património edificado à nova museologia: relação de conceitos e princípios para uma intervenção no património construído

### 5\_O CONVENTO: Evolução e História do Convento de S. Francisco do Monte

#### 5.1\_ A Origem

O Convento de S. Francisco do Monte, também chamado no passado de S. Francisco de Viana, ou de Mirtolo, instalou-se nas imediações da Abelheira, Subúrbios da cidade de Viana do Castelo por mãos dos Franciscanos Observantes.



77. Vista aérea da cidade de Viana do Castelo com localização da proposta

Tem início a sua edificação no ano de 1392, quando em Portugal reinava o Rei João 1º, período igualmente marcado pela alargada dissidência presente na igreja cristã com a existência de dois papas, Clemente 7º a quem obedeciam os castelhanos residente na província francesa de Avignon, e Urbano 6º, canonicamente eleito e a quem prestavam obediência os portugueses e residente em Roma.

Deve-se a esta diferença a vinda de D. Gonçalo Marinho, bravo cavaleiro galego da casa Condal de Altamira (Espanha) que após militar nas guerras de Castela com Portugal, enquanto legado do Papa reconhecido pelos portugueses, volta de Roma para juntamente com cinco seus companheiros, entre eles D. Diogo Arias, varão doutíssimo, trocarem a espada pelo hábito, e deixarem os seus encargos em troca de uma vida em retiro espiritual enquanto frades menores.



Vêm então acolher-se a Portugal onde fugidos da alçada do então Papa residente em Avignon, Clemente 7º, criam aquele que seria o primeiro convento da Província Portuguesa de Santo António dos Capuchos, pertencente à Ordem de S. Francisco, o mosteiro de Cerdal em Valença, implantando assim a Ordem Franciscana em Portugal fortalecida pela fundação de um segundo mosteiro, o da Ínsua em Caminha e por um terceiro fundado então na “Villa de Vianna” no mês de Julho do ano de 1392.

A edificação do oratório primitivo composto por uma única cela e uma capela teve lugar num sossegado bairro no lugar da Abelheira, na base do Monte de Santa Luzia ainda no limite da paróquia urbana junto à fonte do Ligo envolvido por quintas, vinhas, pomares e água em abundância.

Depressa se perceberam que a encosta do Monte então por explorar oferecia melhores requisitos à vida de meditação, contemplação e desprendimento do mundo desejados, e procedem então à construção no local onde hoje se encontra de um edifício conventual de maiores dimensões mas de um único piso. O novo local revela-se então satisfatório aos seus fundadores que ali “se podiam dar de todo a Deus, que não só tinha larga vista para o céu, mas apertada para ver as coisas da terra”<sup>90</sup>.

Na encosta solitária do Monte, embora prestassem assistência espiritual à comunidade os já frades franciscanos entregaram-se de livre vontade à Divina Providência e levaram uma vida de extrema humildade e penitência sujeita inteiramente à vontade de Deus.

Nas cidades a vida é mais pequena  
Que aqui na minha casa do cimo deste outeiro.  
Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave,  
Escondem o horizonte, empurram o nosso olhar para longe de todo o céu.

...

PESSOA, Fernando; Poema de Alberto Caeiro

<sup>90</sup> Arquivo Municipal de Viana do Castelo (AMVCT) – Fundo: Arquivo Privado Luís de Figueiredo da Guerra, cota 29



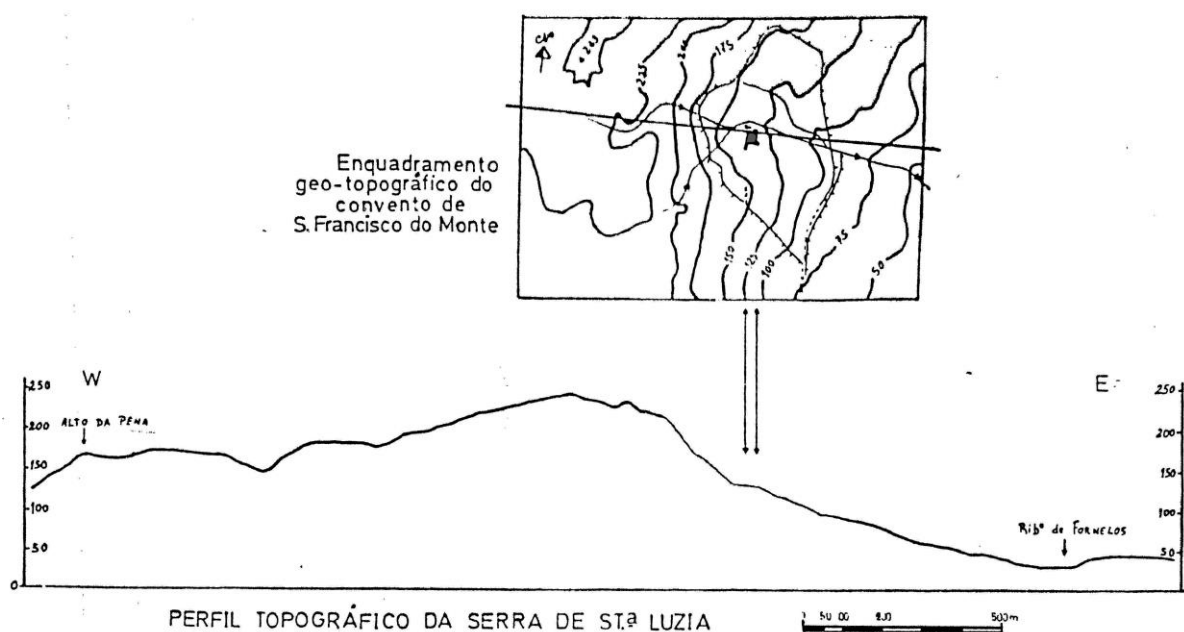
## 5.2\_PERFIL GEOLÓGICO E O CLIMA

Esta estrutura conventual foi implantada nos terrenos graníticos que dão vigor e relevo ao Monte de Santa Luzia como um maciço orográfico marcante da zona onde se encontra, mas em cuja base oriental se encontra uma faixa de terrenos xistosos, resultado do período geológico Siluriano compreendido entre 416 e 444 milhões de anos atrás aproximadamente, e por onde corre a ribeira de Fornelos, onde aflui a pequena linha de água que atravessa a “cerca de S. Francisco”

Esta rocha metamórfica tem importância uma vez que os trabalhos arqueológicos realizados da ruína do convento revelam que este tipo de rocha foi utilizado para cobrir o pavimento em certas divisões do convento, o que levou a concluir que terá existido na altura pedreiras nas imediações que forneceram as lajes de diversas dimensões para este efeito.

O perfil geológico expressa a diversidade petrográfica do local, e com uma distribuição diversificada consoante a estruturação altimétrica.

O clima do local beneficia de vários factores que lhe fornecem as condições para este possuir um microclima particular e distinto, é influenciado e favorecido pela orientação NNE-SSW da serra em que se encontra, orientação esta que impede a influência directa da circulação dos ventos frescos e húmidos predominantes que chegam do quadrante Oeste onde se estende o oceano e que se fazem sentir de resto em toda a região circundante.



Fonte: Planta Topográfica de Viana na escala 1/10.000

O perfil topográfico em que se inscreve torna-o num lugar resguardado e soalheiro, com uma exposição favorável a Sueste mas que se revela enquadrado para estar em contacto com a luz solar directa ao longo do dia, o que conclui as razões para este microclima que favoreceu a instalação de comunidades humanas naquele local.

### 5.2.3\_CRONOLOGIA

Uma das características que a construção conventual sempre nos revela, nomeadamente no caso do Convento de S. Francisco do Monte em que estão envolvidos mais de seis séculos de história é que são inúmeras as efemérides de relevo presentes ao longo da sua evolução ao longo dos anos, tendo o presente trabalho como base um projecto de arquitectura o seguinte relato cronológico terá sempre um maior foco nas reedificações ou reformas feitas a nível estrutural e arquitectónico, não deixando de referir alguns dos momentos fulcrais para o desenvolvimento histórico do mesmo.

A fundação do Convento por Frei Gonçalo Marinho data do ano de 1392 sendo que nesse mesmo ano o convento conhece dois diferentes locais de implantação, o que parecia ser um presságio à atribulada história do mesmo. A primeira construção seria dotada apenas de uma única cela e uma capela, a segunda construção já na localização actual seria de maiores dimensões com um projecto conventual identificável mas só de piso térreo.



78. Implantação do Convento S.Francisco Do Monte em 1392

O ano de 1400 fica marcado pelo falecimento do seu fundador, que segundo relatos manuscritos terá sido sepultado entre os dois retábulos colaterais onde se realçaria a tampa com a inscrição para a sepultura feita de pedra jaspe e oferecida por D. Afonso, conde de Barcelos e o primeiro duque de Bragança.

Durante o século compreendido entre 1400 e 1500 sabe-se que procedem as obras no imóvel mas nenhuma dessas intervenções merece destaque nos depoimentos existentes sendo estas possivelmente de conclusão e consolidação do projecto inicial.

O séc.16 é indicado como o possível ano de construção do cruzeiro existente no terreiro do convento junto à portaria do mesmo, e é também durante este século que são feitas duas importantes reformas ao edifício. A primeira delas teve lugar no ano de 1554 e consiste numa ampliação por se considerar a edificação existente primitiva e de reduzidas dimensões. Desta alteração à construção restaram poucos vestígios, mas daqueles possíveis de compreender como desta data destaca-se a inserção



79. Implantação do Convento S.Francisco do Monte em 1554

da estrutura claustral do convento.

No ano de 1568 é integrado na Província Capucha de Santo António e passa oficialmente à condição de convento e como resultado disso recebe um noviciado, é nesta mesma altura que é doado ao convento uma arroba, aproximadamente 15Kg, de carne ou peixe semanalmente pela rainha D. Catarina, suplementos estes que deveriam ser entregues pela Câmara regente à época.

A segunda reforma à construção durante o séc.16 teve início no ano de 1584 e revela-se talvez a mais importante, uma vez que a par do aumento de divisões e de área de implantação deu-se também o aumento da construção no número de pisos passando de uma construção térrea para um edifício com rés-do-chão e primeiro piso.

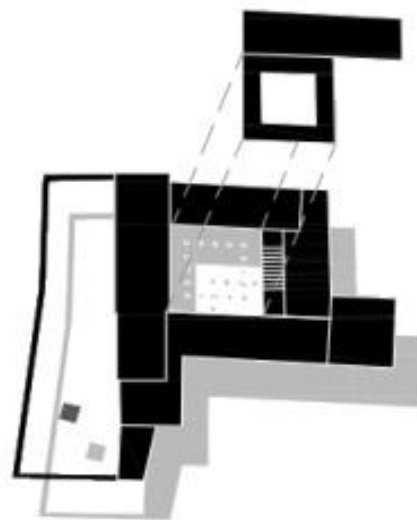
O plano para a construção do novo convento parte da ordem do Provincial de Santo António, o Frei Martinho de Guimarães, e tem como autores do projecto o Frei Francisco de São Boaventura.

Com excepção da igreja, sacristia, capítulo e portaria, tudo foi reconstruído ou construído, e o claustro ganhou uma nova robustez ao ganhar colunas e varandas que sustinham os acessos aos novos dormitórios instalados no primeiro piso.

A igreja que raras intervenções tivera é remodelada no ano de 1590 onde é executado o coro-alto que se encontrava até então na capela-mor e é guarnecida com os dois altares laterais.

O seguinte século, o séc. XVII, ficará marcado como aquele em que o Convento de São Francisco do Monte começa um dos seus períodos de recessão, muito por culpa do novo Convento que se instaura no centro da cidade de Viana.

A construção novo convento da cidade, o Convento de Santo António dos Capuchos, teve início no ano de 1612 mas só estaria concluído no ano de 1625, ano marcado pela saída do último noviço do Convento de São Francisco que se vê assim devolvido à função de oratório, onde só prevalecem quatro a cinco eremitas dedicados à vida contemplativa em retiro perpétuo ao serviço de Deus.



80. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1584

O novo Convento de Santo António recebe assim maior atenção por parte da comunidade religiosa dada a sua proximidade e as funções religiosas que acolhe, tornando-se na casa de actividade e apostolado, e passa a dividir com o Convento de São Francisco do Monte a dádiva dada por D.Catarina.

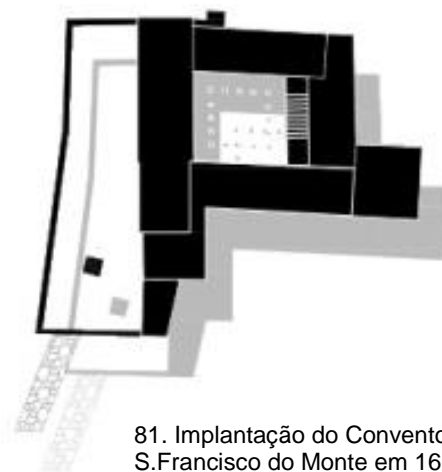
O final do séc.XVII fica marcado pela ordem dada por Frei Onofre de São Martinho para que a Via Sacra que conduzia à entrada do convento fosse lajeada, o que viria a ser concretizado no ano de 1697.

O século que se segue, séc.XVIII, talvez seja o mais importante no que à reestruturação do edificado diz respeito uma vez que compreende algumas das mais notáveis obras de remodelação e de adição de novas dependências do Convento de São Francisco, e que ainda hoje são visíveis.

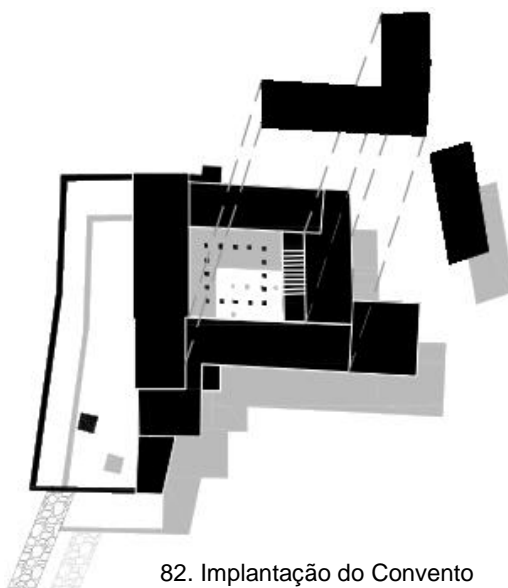
O ano de 1736 é indicado como o ano de execução de uma nova igreja assente com base na existente, feito possível graças à doação de dinheiro de um particular e de dinheiro proveniente dos Conventos de Viana e Ponte de Lima.

Em meados do séc.XVIII iniciam-se obras profundas no edifício mais precisamente no ano de 1751 pagas com dinheiro doado pelo novo padroeiro do Convento, o cavaleiro e morgado da Quinta de Vale de Flores, o Coronel Sebastião Pinto Rubin Sotomaior, coronel do regimento de infantaria vianense. É também nesta época que os registos escritos expõem que o edifício, destinado a oratório desde 1625 volta a ser Convento, acontecimento que datou do dia 22 de Dezembro de 1752.

Em 1757 por razão desconhecida existiu uma paragem nas obras de remodelação do Convento mas



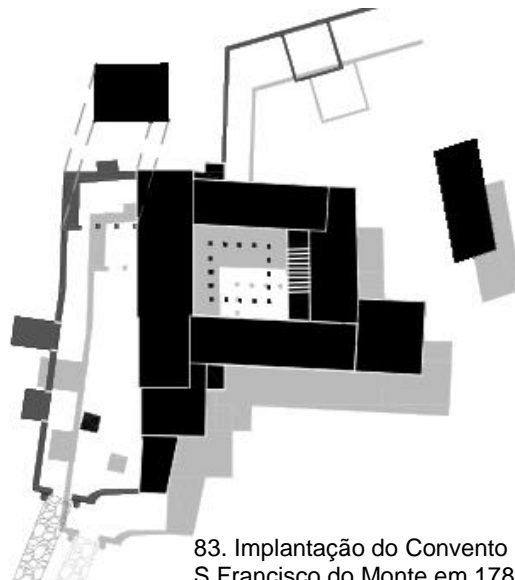
81. Implantação do Convento S.Francisco do Monte em 1697



82. Implantação do Convento S.Francisco do Monte em 1759

estas viriam a estar concluídas em 1759 pela ordem do Frei Inácio de Santo António. Estas obras de remodelação dotaram o Convento de um aumento de celas no dormitório orientado a sudeste de uma livraria e de uma hospedaria.

As últimas obras de que há registo realizadas ainda no séc.XVIII destinaram-se ao Terreiro do convento, logo a seguir ao portal de entrada. No ano de 1785 foi fundada nesse terreiro uma nova capela devota a São Pedro de Alcântara e nesse mesmo ano foi também construída a galilé, obra paga uma vez mais pelo padroeiro Sebastião Pinto Rubin Sotomaior, corpo edificado que se distingue hoje como um dos mais bem identificáveis e preservados, dado também a sua mais recente construção.



83. Implantação do Convento S.Francisco do Monte em 1785

As últimas obras realizadas no Convento, pelo menos com o edifício a ser usado para esse mesmo fim, datam de 1825, e são anunciadas como obras importantes para o Convento e para os seus anexos, admite-se também que o resultado final desta ultima intervenção é o que está registado na planta do edifício que se conhece e a que se tem acesso actualmente em diversos arquivos escritos.

A extinção das ordens religiosas no ano de 1834 conduziu o Convento ao fim da sua história enquanto edifício conventual, e que até essa data tinha sido apesar das dificuldades, uma história de evolução e perseverança, e iniciou a fase declinante do convento com a expulsão dos frades franciscanos dos aposentos do convento, destino igual aos frades presentes no convento de Santo António. A área do Convento e da sua cerca foram assim vendidos a particulares para explorarem os terrenos férteis através da agricultura e o edifício conventual arrendado a caseiros que ali instalaram a sua residência.



84. Implantação do Convento S.Francisco do Monte em 1825

Desde o começo da sua fase de declínio o então extinto Convento de São Francisco conheceu a sua melhor fase quando foi adquirido na década compreendida entre 1850 e 1860

pelo escritor vianense Luís Bravo de Abreu e Lima, 3º Visconde da Carreira, pela quantia de 2.800 escudos. Era de sua vontade recuperar a religiosidade do local e devolver a devoção à igreja que continha ainda importantes figuras representativas como a da Virgem Maria e a de Santo António.

Após a saída deste último ilustre e bem-intencionado caseiro em 1966 o processo de declínio e degradação foi sobejamente acelerado contribuindo para isso o completo abandono do local, e as frequentes pilhagens a que foi sujeito. Não tardou portanto a que a mata compreendida entre a cerca crescesse de forma descontrolada e invadissem o próprio edificado o que acelerou a destruição estrutural do edifício conduzindo-o rapidamente ao estado de ruína.



85. Conjunto de Vistas aéreas do Convento de Francisco do Monte

O mais recente período do Convento distingue-se não por acções físicas mas por acções burocráticas. Em 1987, os proprietários herdeiros do imóvel, doaram o mesmo à Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo alegando falta de meios para o suportar, que viria a ser comprado em 2001 pelo Instituto Politécnico de Viana do Castelo (IPVC) que pretendia ali realizar instalações académicas de apoio aquelas que já possuía, o que não se verificou. No entanto no ano de 2007 foram levadas a cabo algumas intervenções destinadas a estabilizar e controlar a degradação do que restava do edifício mas estas viriam a ser interrompidas pelo



Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR), justificando esta medida com o processo de classificação do convento instaurado no ano de 2002, processo esse que seria arquivado em 2013 porque, segundo o argumento da Direcção-Geral do Património Cultural, o imóvel não reunia “as condições necessárias a uma distinção de âmbito nacional”.



86. Via Sacra | 87; 88. Terreiro do Convento | 89. Claustro

Este impasse de dez anos, tempo que durou o processo de classificação, incitou ainda mais à degradação do imóvel em questão uma vez este continha uma zona de protecção de 50 metros onde não era permitida qualquer intervenção.



## EM S. FRANCISCO DO MONTE<sup>91</sup>

(improviso)

Opresso pela saudade  
Que me punge o coração,  
N'esta estancia solitaria,  
N'esta amena solidão.

Gozei horas de prazer,  
D'um bello, lindo ideal,  
Vendo, além, do Lima as aguas  
A fulgir como crystal !...

Alveja, em baixo, o mosteiro  
Dos frades, dos penitentes,  
Occulto na ramaria  
Dos cedros tristes, dolentes.

O sol doirando os outeiros !...  
Da cascata o despenhar !...  
A sombra do arvoredó  
Sobre a relva a projectar !...

O perfume inebriante  
Do laranjal em flor !...  
E da magnólia frondente  
O agradável odôr !...

Mariposas inconstantes,  
Adejando, de mil cores,  
No jardim, irrequietas,  
Beijam, tímidas, as flores !...

E no fresco, espesso bosque  
Dondejantes passarinhos,  
Gorgeiam hymnos d'amor  
Em derredor dos seus ninhos !...

Na dura encosta os pinheiros  
Gigantescos, collossaes,  
Agitados pela aragem,  
Parecem gemer, dar ais !...

Mimoso, terno cantôr,  
Merencorio rouxinol,  
Escondido entre a ramagem,  
Ao fugir, ao pôr do sol.

Exprime queixas sentidas  
Que ressoam pelo monte,  
Onde entre musgo e hera  
Murmura a lympha da fonte !...

\*

Se hoje, da primavera,  
Vejo o sol, vejo as flores,  
Quizera vêr do inverno  
Suas iras, seus horrores !...

Quizera n'algida quadra,  
Desabrida, porcellosa,  
Ver na montanha a torrente  
Temulenta, furiosa !...

Ao fuzilar dos relâmpagos,  
Dos trovões ao ribombar,  
Quizera d'aqui também  
Vêr os raios serpear !...

\*

Sobre um píncaro granítico,  
De S. Pedro penitente,  
Da modesta capellinha,  
Que paisagem sorridente !...

N'esta estancia abençoada  
Que mil thesouros encerra,  
Julgo vêr com mago encanto  
Um paraíso na terra !...

Aqui, só, longe do mundo,  
N'esta paz tão doce e calma,  
Desencrava-se o espinho  
Que atormenta a minha alma !...

.....

Feliz de mim, de podesse  
Dentro d'esta branca ermida,  
Repoisar meu coração  
Sem alento já, sem vida !...

Domingos Reza (Junho de 1985)

<sup>91</sup> Arquivo Municipal de Viana do Castelo – Fundo: Arquivo Privado de Luís de Figueiredo de Guerra, cota 29.



## 6\_A PROPOSTA

### 6.1\_Enquadramento no lugar

Em plena encosta do Monte de Santa Luzia na cidade de Viana do Castelo esconde-se o lugar que viu nascer e crescer para rapidamente se desmoronar o Convento de S. Francisco do Monte. Um lugar que com os seus 600 anos de história marcou o território e ainda hoje se compreende a diferença de ambientes que a grande Cerca conventual divide.

Este lugar surgiu de forma lógica quando nele se encontra um conjunto edificado notável que carece de soluções à sua degradação que apesar de tão próximo da cidade e do seu centro urbano se revela tão distante das suas gentes.

O lugar é marcado pela enorme cerca que delimita a área de intervenção onde o projecto surge como uma proposta de reabilitação e incorporação do edificado existente num novo programa e edifício de carácter museológico.

A proposta marca o lugar como um marco nos vários percursos arqueológicos da região aliando-se naturalmente pela sua proximidade à rota arqueológica que incorpora a citânia de Santa Luzia.

No interior da cerca são vários os elementos que se destacam e que contribuíram fortemente para a forma como o projecto se desenvolveu e assentou no terreno. Destaca-se a importância da vegetação rica em diferentes espécies que plantadas pelos monges resistem e se propagam até aos dias de hoje usufruindo do clima muito próprio que a orientação da encosta lhe confere e que transformam o lugar numa espécie de jardim botânico livre. Foi desde logo um dos factores condicionantes ao desenvolvimento do projecto que procurou ter o mais reduzido impacto florestal e para que para isso se implantou nas áreas usadas para agricultura que se desenvolviam ao longo da pendente da encosta e se encontravam mais despojadas de elementos de flora de maior relevo.

Este zonamento do lugar envolvente do convento entre os muros da cerca principal que se dividia entre mata, campos de cultivo e pomares é compreendido através do uso de muros de suporte de terras e de divisão das diferentes áreas de terreno que são o mais importante marco construtivo no terreno, aparte do próprio convento. São elementos que possuem grande importância quer pela sua imponência granítica quer pela sua importância histórica na definição daquele lugar. Também a existência destes muros foi essencial para o desenvolvimento do projecto e para a forma que este foi assumindo uma vez que grande parte desses muros foram

absorvidos no novo projecto e tornaram-se para deste indicando direcções e formas ao novo edificado que se revela no fim como que uma continuação lógica do crescimento do Convento.

Contribuíram também para o desenvolvimento do projecto os percursos de água existentes, quer aqueles que assumem o seu percurso natural, quer os que foram encaminhados através de elementos graníticos pelos monges para levar a água aos seus campos e ao tanque de água que se encontra nas traseiras do convento e que servia de reservatório. Estes percursos são igualmente incorporados e alvo de atenção por parte do novo edifício intersectando-os e aproveitando-os como fonte natural de água para um conjunto de espelhos de água que procuram marcar a presença deste elemento neste lugar.

Outro elemento marcante do lugar são os caminhos e as calçadas lajeadas por grandes pedras irregulares que serviam de acesso desde a entrada da Cerca até ao portal que marca a entrada no terreiro do convento e que serviam como percursos de oração incorporando a Via Sacra marcada por elementos construtivos de relevo como cruzeiros e vestígios de capelas. Este conjunto de percursos foi essencial para o desenho das acessibilidades necessárias e para a proposta de trajectos que englobam percursos pedonais, percursos incorporados numa ciclovia e os acessos para automóveis.

No geral toda a proposta procura uma harmonia com toda a pré-existência, e num gesto de humilde perante o Convento e a sua importância procura não desenvolver um impacto visual que lhe roube a atenção na primeira abordagem sendo o Convento sempre o actor principal.

Para isso a solução encontrada foi uma arquitectura parcialmente enterrada que se revela tentadora pela curiosidade que proporciona ao revelar muito pouco do seu interior quando experienciada pelo exterior.

## 6\_A PROPOSTA

### 6.2\_Apropriação da Pré-existência

Quando se iniciou este exercício que se apresenta como a Tese final de mestrado, surgiu com o Convento de S.Francisco do Monte mais do que uma oportunidade, uma obrigação moral e cívica de usar este meio para alertar para o crime cultural que está a ser cometido todos os dias pela indiferença que vem sendo demonstrada por este conjunto edificado de um valor patrimonial inquestionável.

(...intervir pressupõe agir de uma forma activa. A intervenção passiva não conduz a uma efectiva acção de intervir ou, melhor, conduz ao perigoso e grave processo de, enquanto se não actua, o Património se degradar e corroer. Ela talvez seja uma forma de esconder a incapacidade de intervir efectivamente. O tempo e a História não perdoam hesitações.)<sup>92</sup>

Ao percorrer os caminhos empedrados que se distribuem por toda a área encerrada pela grande Cerca Conventual e a ruína do que foi o Convento, que entre pedras tombadas e as que ameaçavam tombar ainda deixam compreender as diferentes divisões de espaços e as funções que estes continham, percebe-se o potencial que ali se ia degradando e afundando tanto pela insurgente vegetação como pelo esquecimento do povo a que lhe pertence.

Desde logo se percebe que voltar atrás no tempo e reabilitar a totalidade do edificado se tornou uma tarefa inexecutável e que a proposta de reabilitação passaria por uma consolidação da ruína existente. Assumir as características românticas e paisagísticas de todo o local e a incorporação desta num projecto novo que a incorporaria e lhe atribuiria funções que esta pudesse suportar, como a atribuição de um programa que permitisse o entendimento do lugar e da sua história.

Percebe-se que o aspecto cenográfico do local, o microcosmos que a cerca compreendida colmatada pela ruína do Convento se tornara o motivo de atracção que levou aquele local a ser novamente um ponto de romagem. O ser humano sempre sentiu atracção por espectáculos que envolvem algum tipo de desastre, existe uma noção de belo na destruição de algo que foi pensado para o ser.

As ruínas exercem esse mesmo poder, podem ser mais ou menos românticas ou mais ou menos intimidantes mas quase sempre são sedutoras e atractivas.

---

<sup>92</sup> SANCHEZ, Sebastião Formosinho; 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Intervir Quando e Como; Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa; 1984; pp.69.

Compreendido todo o potencial ali presente a maior preocupação inicial foi a de que a apropriação da pré-existência num novo contexto programático que englobasse o projecto de novo edificado não a remetesse para segundo plano mas a enaltecesse. Um gesto de preservação da ruína como manifestação do seu significado para o nosso contexto cultural, que reflecte a nossa consciência para com a memória cultural e histórica, que não deve ser confundido com uma reacção depressiva ou uma tentativa de “congelar a passagem do tempo”<sup>93</sup>, talvez por receio do desconhecido que o futuro carrega consigo.

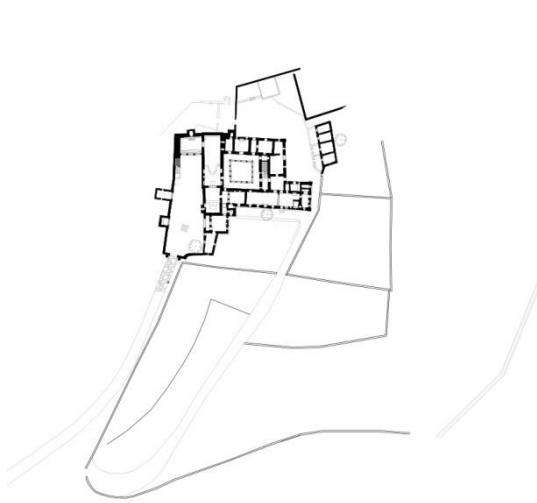
Para dar início ao projecto foi essencial compreender e “reconhecer a natureza orgânica do processo de ruína”<sup>94</sup> para assim integra-la no novo programa funcional, suportado pelo projecto de um Museu de Arqueologia que responde desde logo às carências do próprio local que contém um vasto espólio arqueológico desprotegido e igualmente às carências da própria região.

Num gesto que procura a harmonia e a cooperação entre pré-existência e o novo edificado estes surgem inseparáveis quando analisada a proposta final pelo facto que a implantação e orientações dadas pela ruína do convento e pelos elementos presentes na área circundante como os muros, calçadas ou canos de água, foram a base para o desenho de todo o projecto tornando o velho e o novo num só mas distinguível através das linguagens de intervenção em ambos os casos.

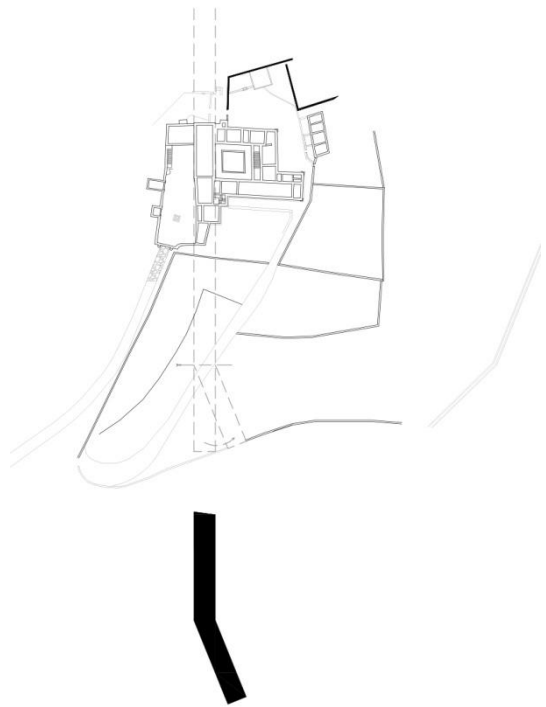
---

<sup>93</sup> STANFORD, Caroline; “On Preserving Our Ruins” in “Journal of Architectural Conservation”; nº3. Volume 6. Novembro (2000). pp 29

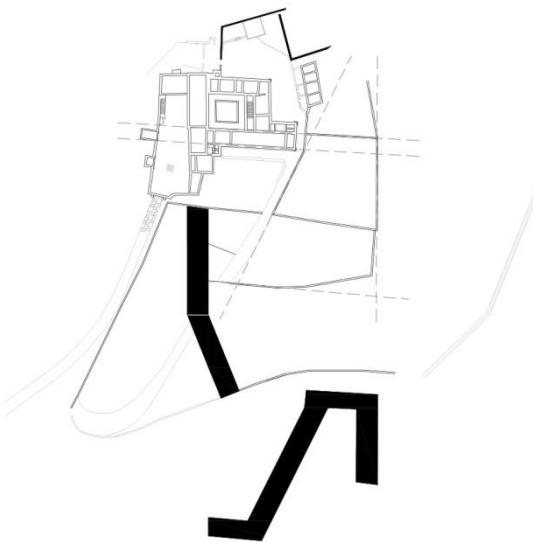
<sup>94</sup> STANFORD, Caroline; “On Preserving Our Ruins” in “Journal of Architectural Conservation”; nº3. Volume 6. Novembro (2000). pp 40



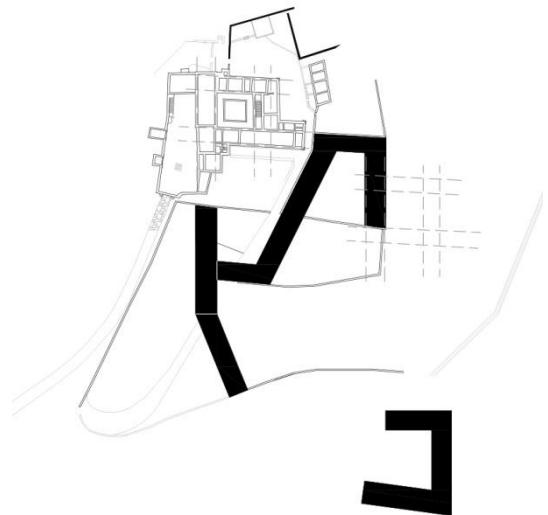
90. Planta do convento com muros, caminhos e redes de água existentes



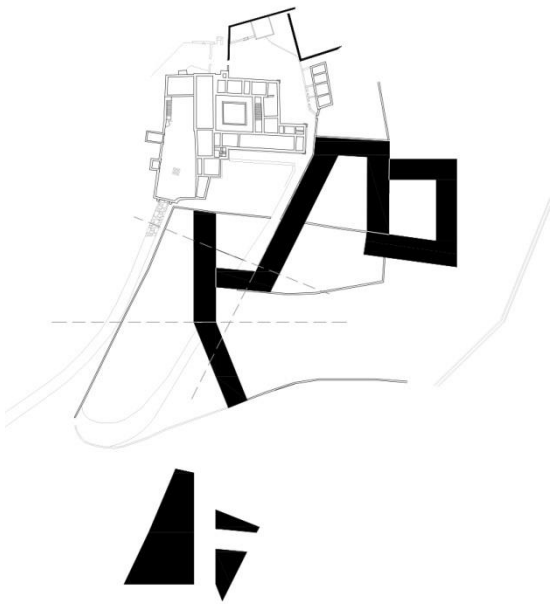
91. Avanço do corpo principal do Museu que define a entrada do mesmo



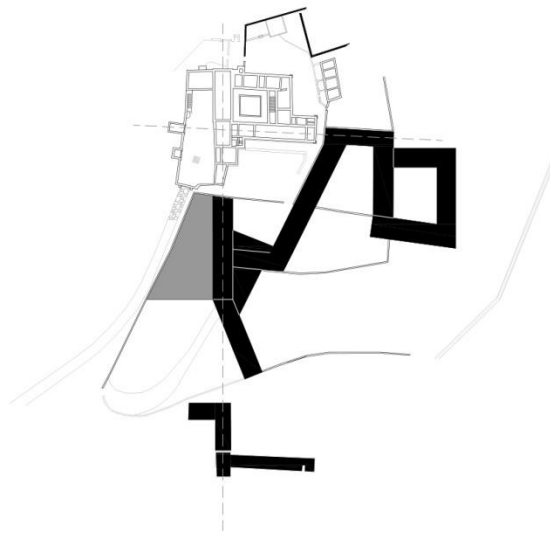
92. Desenvolvimento do corpo museológico



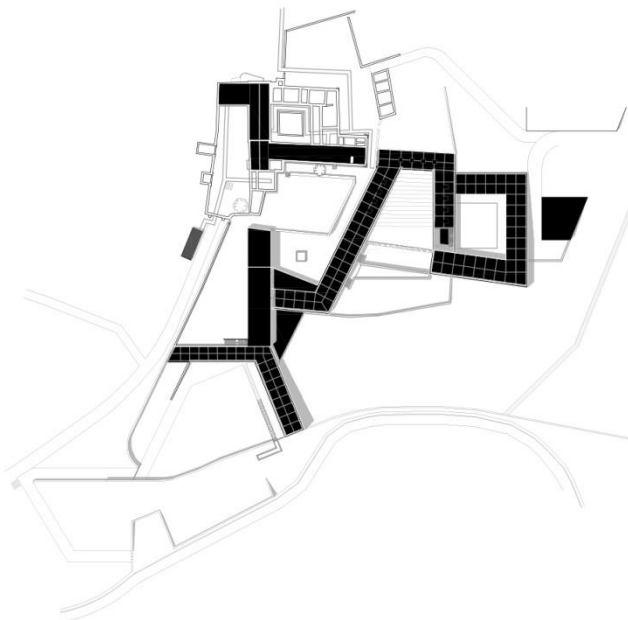
93. Definição das áreas de trabalho em torno de um pátio



94. Atribuição de áreas para funções complementares



95. Intervenção por meio de coberturas de construção seca sobre a ruína.



96. Planta de cobertura final



97. Planta original



### 6.3\_ADIÇÃO DO NOVO PROGRAMA

Desde os anos noventa que a UNESCO define como “cultural landscape” os locais onde a cultura e natureza estão reunidas, onde paisagem e ambientes construídos estão imbuídos de experiências humanas.

O trabalho neste local surge com o propósito de fortalecer e nortear a relação entre a riqueza de ambos os recursos físicos presentes, criados pelo homem ou pela natureza, com o ritual do conhecimento, de complemento e de criatividade que sempre fizeram parte da experiência de quem visita um museu.

No seu sentido mais lato o museu é fundamentalmente um espaço vazio, um contentor para ser recheado com objectos. Esta exibição do vazio é repleta de oportunidades. A experiência do espaço é física, definida pela estrutura do corpo humano e do seu movimento enquanto o atravessa. Este espaço exige o uso dos nossos sentidos, o toque a visão e a audição são convocados para compreender o volume a forma, o aspecto do que nos rodeia.

Por esta razão o museu é uma admirável experiência multissensorial baseado no nosso percurso através dele. Podemos sentir as diferentes texturas que nos cercam, mesmo as do pavimento expressas pelo som dos passos nas carpetes, no soalho ou no mosaico. Deixamo-nos surpreender por vistas que se abrem, seja sobre um objecto de maior relevância ou sobre a paisagem exterior.

Compatível com algum sentimento de uma venturosa ansiedade de descobrir algo novo ao longo dos espaços, mais alusivo a um tipo de visita casual, este museu surge de um desenho que pretende direccionar o público, de o guiar através de uma ordem de espaços expositivos que seguem uma linha de pensamento ou temporal.

Por fim o crescente aumento de público presente nos museus nesta época de austeridade indica que as pessoas continuam a valorizar esta instituição, elas valorizam o conhecimento e a cultura, a oportunidade de ver e testemunhar, sentir e tocar o passado. “Afim, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem”<sup>95</sup>

A apropriação de objectos e documentos ou neste caso de património arquitectónico com interesse histórico e cultural com o propósito de os preservar e divulgar, função inerente ao museu, surge como uma resposta à necessidade de garantir que memórias importantes para a definição e manutenção de comunidade e do homem sejam preservadas.

---

<sup>95</sup> MALRAUX, André; O Museu Imaginário; Edições 70; Janeiro 2000; pp 12

“Em tempo de pluralismo e eclectismo no campo arquitectónico, coincidente com a escassez de símbolos reconhecíveis como tal pela globalidade social, o Museu oferece-se como programa aberto à realização de experiências de forte expressividade e ensaio arquitectónico.”<sup>96</sup>

O Museu em questão é um museu de arqueologia que dá resposta à necessidade presente na região do Minho de abrigar, cuidar e estudar o enorme espólio arqueológico presente em toda a região.

Para dar resposta a essas necessidades o projecto engloba todo o programa museológico e também uma área destinada ao trabalho de recepção de obras, limpeza, tratamento, catalogação e armazenamento ou exposição de elementos arqueológicos. A necessidade não se encerra na falta de espaços para exibição do espólio já reconhecido, há uma forte necessidade de equipamentos de apoio à actividade da arqueologia.

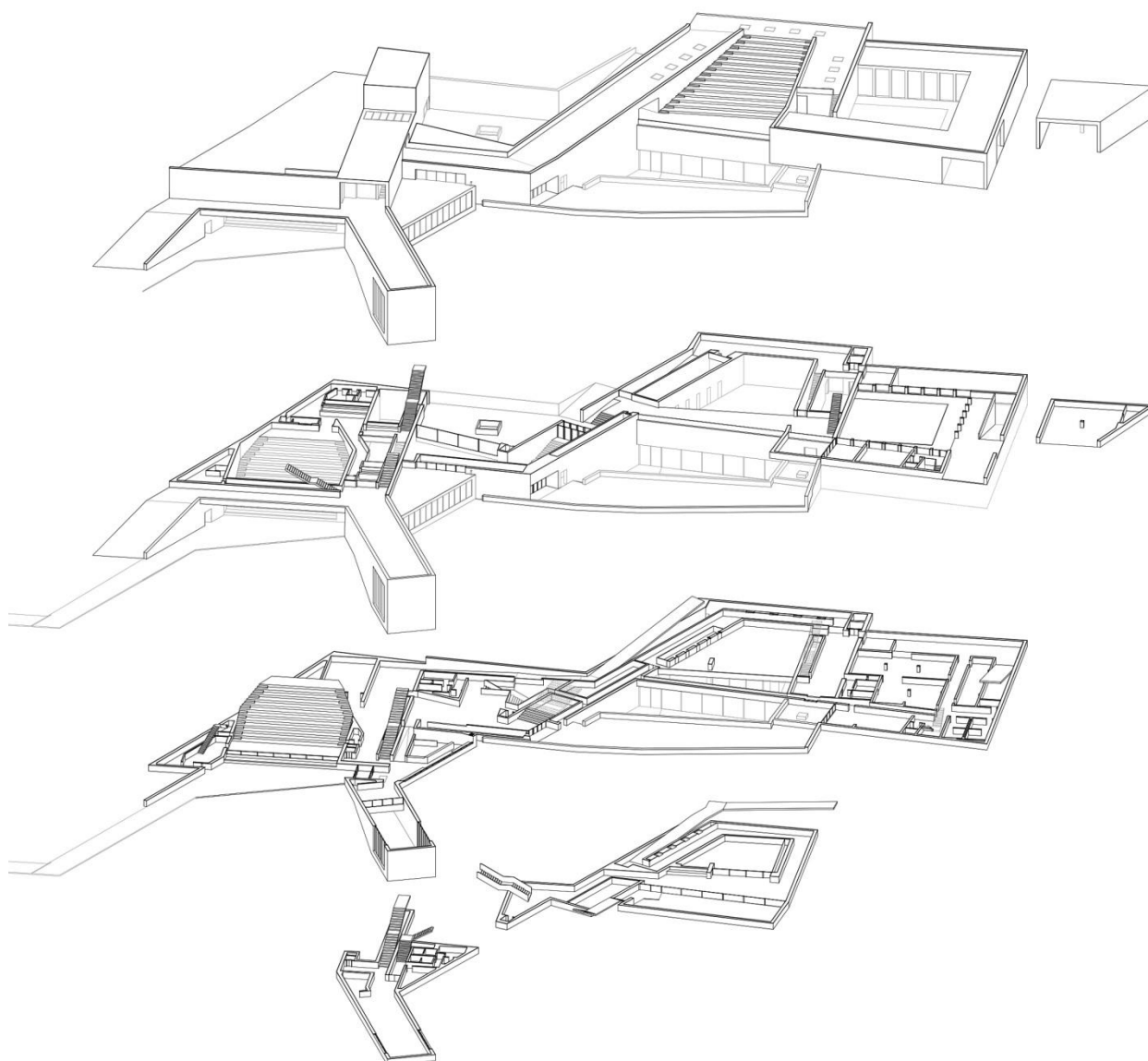
O percurso expositor desenvolve-se através do terreno numa galeria que de interrompe por espaços mais amplos de exposição e toma diferentes direcções que desenham o edifício criando uma serie de pátios que recebem funções complementares.

O programa funcional do museu contém um percurso que incorpora a exposição permanente, uma área de exposições temporárias, um grande auditório interior, um outro de dimensões mais reduzidas, uma livraria, um bar e restaurante, uma área de lazer polivalente mais indicada às crianças e todas as áreas técnicas necessárias a este programa. A culminar o programa museológico está o percurso de interpretação das ruínas do Convento que recebe uma cobertura seca em áreas de destaque para aí se poder expor peças do próprio convento.

O programa destinado ao apoio das actividades arqueológicas engloba escritórios, laboratórios, oficina de trabalho, armazéns e depósitos para peças e documentos.

---

<sup>96</sup> GUIMARÃES, Carlos; Arquitectura e Museus em Portugal; Porto: FAUP publicações; (2009).



98. Axonometria do corpo museológico



## 7\_ÍNDICE DE IMAGENS

1 | 2. Projecto cultural “Arte na Leira”, projecto de divulgação cultural no meio rural em plena Serra D’Arga no concelho de Caminha.

3 | 4 | 5. Processo de construção das casas de colmo de Santana na Ilha da Madeira, colheita de trigo, armação em madeira e última aplicação das camadas de colmatação. Fonte: <http://santanamadeirabiosfera.com/pt/2012-04-08-23-24-26/cultura-e-patrimonio/recuperacao-de-casas-de-colmo>

5 | 6. Projecto de remodelação e ampliação do Museu Nacional de Machado de Castro. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/765791/projeto-de-remodelacao-e-ampliacao-do-museu-nacional-machado-de-castro-goncalo-byrne-arquitectos>

7 | 8. Panorâmica da cidade de Florença e estátua Pietá de Michelangelo presente na Basilica de S.Pedro. Marcos da Renascença Italiana e representantes dos valores patrimoniais daquela época. Fonte: fotografia do autor.

9 | 10. Conservação das ruínas do Coliseu e Fórum Romanos abertos à visita do público

11 | 12. Museu Kolumba de Peter Zumthor em Cologne, Alemanha. O projecto renasce das ruínas de uma igreja do gótico tardio respeitando a história do lugar e preservando a sua essência.

13 | 14 | 15. Instalação de núcleo museológico na ala nascente do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas. Fonte: Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp 92, 96 e 97.

16 | 17. Entrada do “Arsenale” da Biennale Architettura de Veneza nos anos de 2014 e 2016. Parte do percurso expositivo que situado dos antigos estaleiros da cidade e em antigos armazéns industriais atribui ao mesmo espaço uma vida nova a cada 2 anos sem o comprometer. Fonte: fotografia do autor.

18 | 19 | 20. Reconversão do Convento de Santa Maria do Bouro numa pousada. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira>

21 | 22 | 23. Fecho de vão preexistente; Reforço de piso de madeira com vigas de aço; Reforço sísmico de fundações. Fonte: Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp 34

24 | 25 | 26. Reforço de fundações com alargamento da base; Reforço de piso de madeira; Estrutura de cobertura com novas asnas com ligações melhoradas. Fonte: Revista Património”; N.º1; Novembro (2013); pp 34

29. Esquema distributivo da Galeria degli Uffizi, Florença, Giorgio Vasari, 1560. Fonte: imagem retirada do artigo, “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013); pp.87

30. Perspectiva exterior da Galeria. Fonte: fotografia do autor.

31. Museu em Dresden, Conde Algarotti, 1742. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013); pp.87

32. Projeto de Museu. Étienne-Louis Boullée, 1783. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013); pp.88

32. Provável Planta original do Museu do Prado. Fonte: imagem retirada do artigo, “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013); pp.88

34. Projecto para museu, Jean Nicolas Louis Durand, 1802- 1805. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, “A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais” In “Revista: PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013); pp.91

35. Corte transversal do projecto para museu de Jean Nicolas Louis Durand.
36. Gliptoteca, Leo Von Klenze, Munique, 1816-1830. Planta baixa. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.91
37. Fachada principal da Gliptoteca de Munique. Fonte:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gliptoteca\\_de\\_Munique#/media/File:Glyptothek\\_Munich.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gliptoteca_de_Munique#/media/File:Glyptothek_Munich.jpg)
38. Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel, Berlim, 1822-1823. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.92
39. Alte Pinakothek, Leo von Klenze, Munique, 1816. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.92
40. Museu do Crescimento Ilimitado, Le Corbusier, Paris, 1939. Fonte: "Sobre as morfologias históricas da arquitectura de museus" In "Cadernos de Sociomuseologia" N.º 18; Lisboa: ULHT (2002); pp.152
41. Museu do Crescimento Ilimitado em maquete. Fonte:  
<http://diagrammapping.tumblr.com/post/112327209687/museum-of-unlimited-growth-le-corbusier>
42. Museu Guggenheim, Frank Lloyd Wright, Nova York, 1943- 1959. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.100
43. Museu Guggenheim, vista exterior. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/798207/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-frank-lloyd-wright>
44. Centro George Pompidou, Richard Roger e Renzo Piano, Paris, 1977. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.103
45. Centro George Pompidou, vista exterior. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-41987/classicos-da-arquitetura-centro-georges-pompidou-renzo-piano-mais-richard-rogers>
46. Museu da Arquitectura de Frankfurt, instalado através de um acto de reabilitação num edifício notável. Fonte: fotografia do autor.
47. Vista para a cidade de Frankfurt totalmente restabelecida. Fonte: fotografia do autor.
48. Museu Guggenheim Bilbao, Frank Gehry, Bilbao, 1993. Esquema distributivo. Fonte: imagem retirada do artigo, "A Forma e o Programa dos grandes museus internacionais" In "Revista: PÓS V.20 n.34" São Paulo; Dezembro (2013); pp.105
49. Vista para o Museu Guggenheim Bilbao. Fonte:  
<http://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners>
50. Impacto do London's Tate Modern como Landmark da cidade. Fonte:  
<http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron>
51. Vista interior do reuso do edifício industrial. Fonte:  
<http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron>
- 52 | 53. Vista exterior e interior do Museu Casa das Histórias Paula Rego. Fonte: Fotografia do autor.

- 54 | 55. Musealização da Área Arqueológica da Praça nova do Castelo de S. Jorge. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-20123/musealizacao-da-area-arqueologica-da-praca-nova-do-castelo-de-s-jorge-carrilho-da-graca-arquitectos>
56. Planta segundo piso. Fonte: [https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/curso-2010-2011/trabajo-final\\_-museos-\\_mayo-2011/](https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/curso-2010-2011/trabajo-final_-museos-_mayo-2011/)
57. Planta de cobertura. Fonte: [https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/curso-2010-2011/trabajo-final\\_-museos-\\_mayo-2011/](https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/curso-2010-2011/trabajo-final_-museos-_mayo-2011/)
- 58 | 59. Relação entre o Museu e o Convento pré-existente. Fonte: fotografia do autor.
- 60 | 61 | 62. Vistas interiores. Fonte: fotografia do autor.
- 63 | 64 | 65. Vistas exteriores. Fonte: fotografia do autor.
66. Planta de implantação. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.18
- 67 | 68. Vistas exteriores. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-45392/museu-de-arte-e-arqueologia-do-vale-do-coa-camilo-rebello-e-tiago-pimentel>
69. Planta Piso 0. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.24
70. Planta Piso 1. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.24
71. Planta Cobertura. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.25
72. Corte e Alçado. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.27
73. Vistas interiores. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-45392/museu-de-arte-e-arqueologia-do-vale-do-coa-camilo-rebello-e-tiago-pimentel>
- 74 | 75. Vistas interiores. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.28
76. Enquadramento na paisagem. Fonte: Anuário de Arquitectura" N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010);pp.23
77. Vista aérea da cidade de Viana do Castelo com localização da proposta. Fonte: [www.google.pt/maps](http://www.google.pt/maps)
78. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1392. Fonte: imagem do autor
79. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1554. Fonte: imagem do autor
80. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1584. Fonte: imagem do autor
81. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1697. Fonte: imagem do autor
82. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1759. Fonte: imagem do autor
83. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1785. Fonte: imagem do autor
84. Implantação do Convento S. Francisco do Monte em 1825. Fonte: imagem do autor
85. Conjunto de Vistas aéreas do Convento de Francisco do Monte. Fonte: Fotos retiradas da Página pública de Facebook : Vamos Recuperar o Convento de S. Francisco do Monte; Autores: Arménio Belo e Nuno Ribeiro.
86. Via Sacra. Fonte: imagem do autor
- 87; 88. Terreiro do Convento. Fonte: imagem do autor
89. Claustro. Fonte: imagem do autor
90. Planta do convento com muros, caminhos e redes de água existentes. Fonte: imagem do autor

91. Avanço do corpo principal do Museu que define a entrada do mesmo. Fonte: imagem do autor
92. Desenvolvimento do corpo museológico. Fonte: imagem do autor
93. Definição das áreas de trabalho em torno de um pátio. Fonte: imagem do autor
94. Atribuição de áreas para funções complementares. Fonte: imagem do autor
95. Intervenção por meio de coberturas de construção seca sobre a ruína. Fonte: imagem do autor
96. Planta de cobertura final. Fonte: imagem do autor
97. Planta original. Fonte: imagem do autor
98. Axonometria do corpo museológico. Fonte: imagem do autor



## 8\_REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 8.1\_Bibliografia Geral

AGUIAR, J. (2002). Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património. Porto: FAUP

GUIMARÃES, C. (2009). Arquitectura e Museus em Portugal, Entre Reinterpretação e Obra Nova. Porto: FAUP publicações

CHOAY, Françoise; A Alegoria do Património; Edições 70; Lisboa; Julho (2000)

ANTERO, Carlos Ferreira. Restauro dos monumentos históricos: restaurar porquê? Restaurar o quê? Restaurar quando e como?. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1992

ANTERO, Carlos Ferreira. Valorizar e desenvolver as áreas de património classificado. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1992

NABAIS, Nabais Casalta; SILVA, Suzana Tavares; Direito do Património Cultural; Almedina

MAGALHÃES, Fernando; Museus: Património e Identidade; Profedições, Lda; Porto (2005

VIEIRA, Ricardo; MAGALHÃES, Fernando; Identidade e Património; Profedições, Lda; Porto

LORD, Gail Dexter and LORD, Barry; "The Museum Planning Process" in "The Manual of Museum Planning"; The Stationery Office; Londres (1999);

GURIAN, Elaine Heumann; Reshaping Museum Space; Routledge; Abingdon (2005)

TINOCO, Jorge Lucena; 1<sup>as</sup> Jornadas Luso-brasileiras do Património; artigo: Metodologia de Intervenção de Conservação e/ou Restauração em Monumentos Históricos; Fundação Calouste Gulbenkian

PRESTEL, Verlag; "Museus para o Novo Milénio – Conceitos Projectos Edifícios"; Munique Novembro (1999)

ANICO, Marta; "Museus e pós-modernidade : discursos e performances em contextos museológicos locais" Lisboa : ISCSP (2008);

### 8.2\_Publicações Periódicas

Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais. - Nº 21 (Set. 2004)

Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais. - Nº 20 (Mar. 2004)

Monumentos : revista semestral de edifícios e monumentos nacionais. - Nº 17 (Set. 2002)

Património; N.º1; Novembro (2013)

Anuário de Arquitectura” N.º 13; Caleidoscópio; Maio (2010)

Arquitectura Ibérica; N.º31 MUSEUS; Abril (2009)

PÓS V.20 n.34” São Paulo; Dezembro (2013)

## NOVOS ESPAÇOS MUSEOLÓGICOS COMO BASE DE UMA REABILITAÇÃO SUSTENTADA

Ressignificação da Ruína do Convento de S.Francisco do Monte como lugar do novo  
Museu de Arqueologia de Viana do Castelo

Filipe de Jesus Pires de Sousa

DISSERTAÇÃO/PROJECTO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM  
ARQUITECTURA DE INTERIORES

Orientador Científico: Professor Doutor António Miguel Neves da Silva Santos Leite  
Orientador Científico: Professora Doutora Ana Marta das Neves Santos Feliciano



## 9\_PEÇAS DESENHADAS

Painel 00\_Localização | Análise do lugar | Programa proposto

Painel 01\_Implantação à escala 1:1000 | Axonometria de distribuição de funções

Painel 02\_Planta estacionamento à escala 1:200

Painel 03\_Planta Piso -1 à escala 1:200

Painel 04\_Planta Piso 0 à escala 1:200

Painel 05\_Planta Piso 1 à escala 1:200

Painel 06\_Planta Piso 2 à escala 1:200

Painel 07\_Planta Cobertura à escala 1:200

Painel 08\_Cortes à escala 1:200

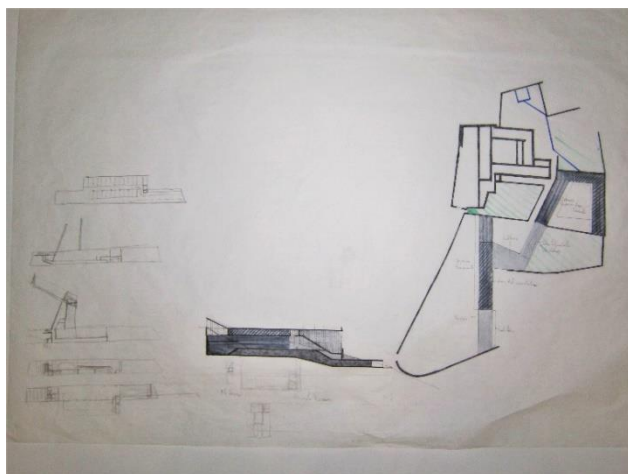
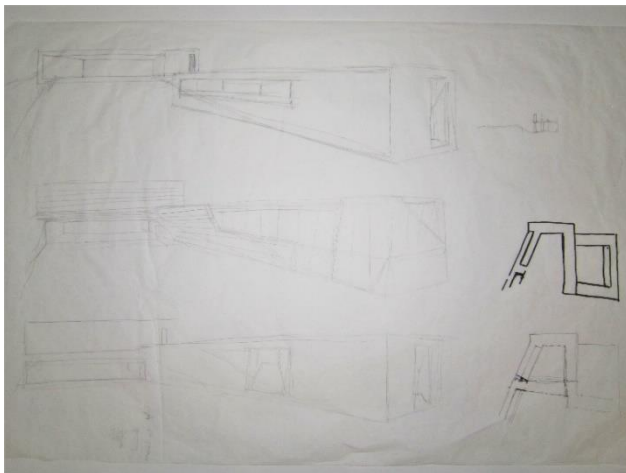
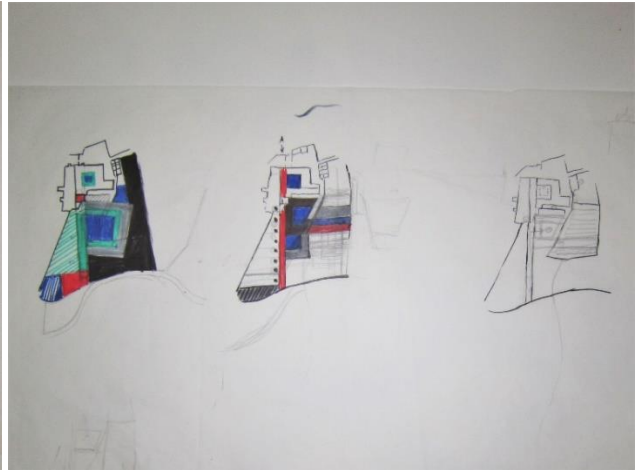
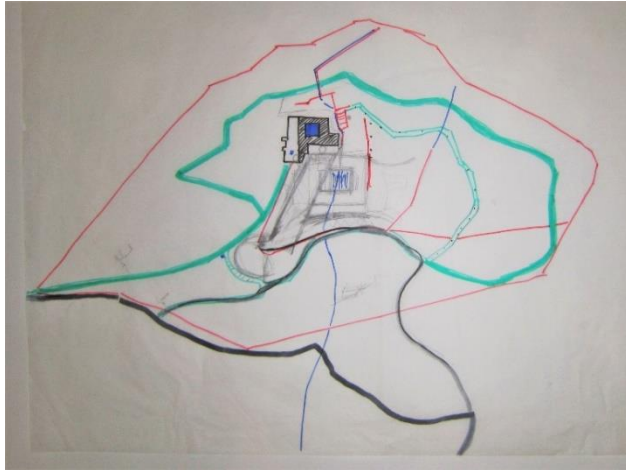
Painel 09\_Corte Construtivo

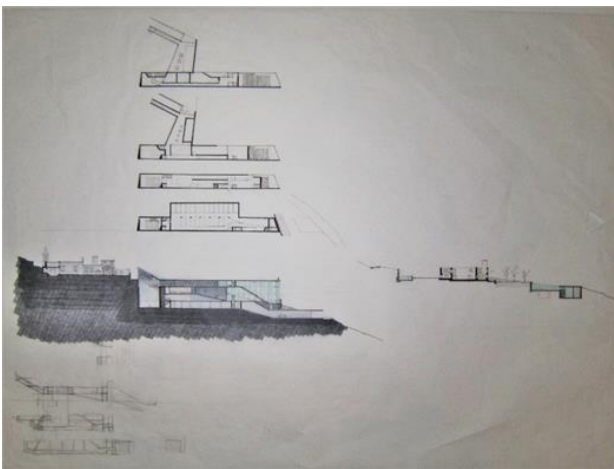
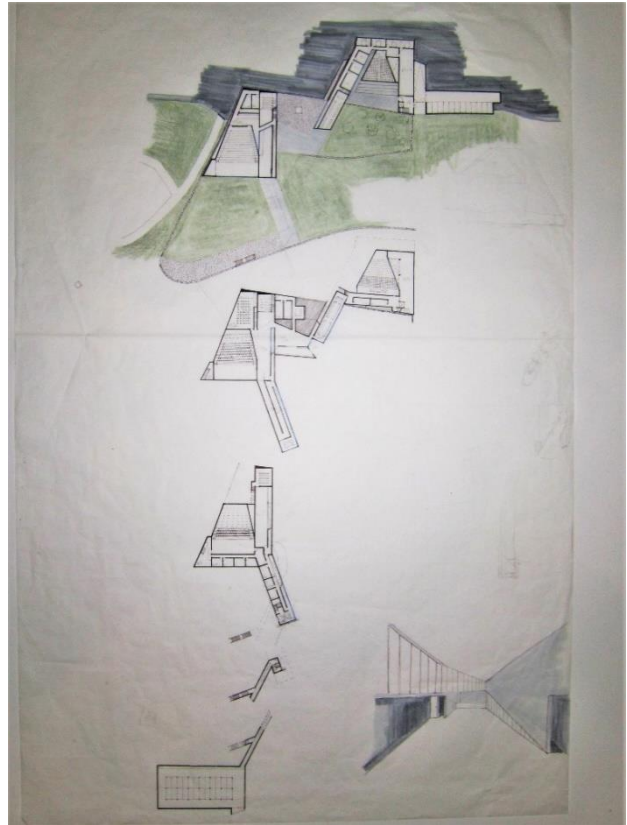
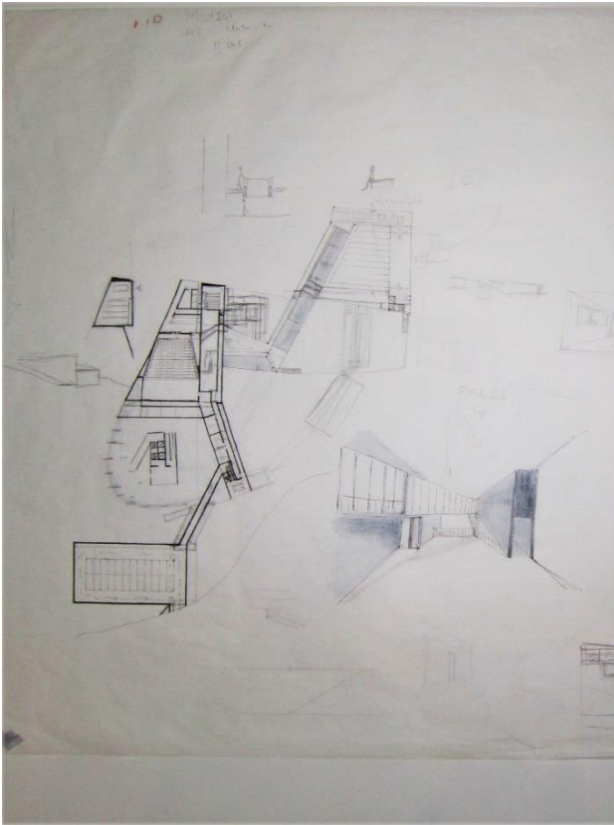
Painel 10\_Corte Construtivo



## 10\_ANEXOS

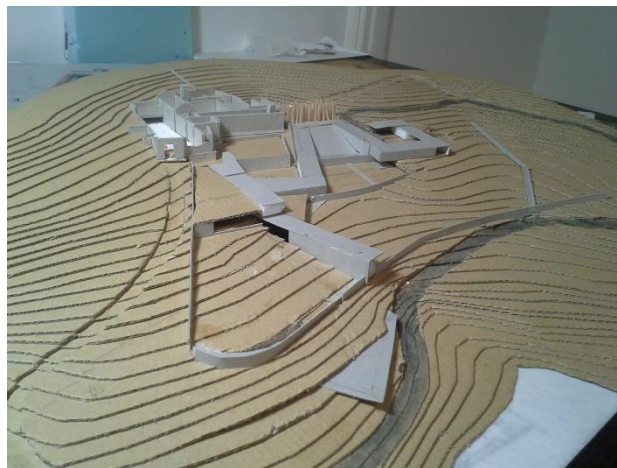
### Esboços do desenvolvimento do projecto







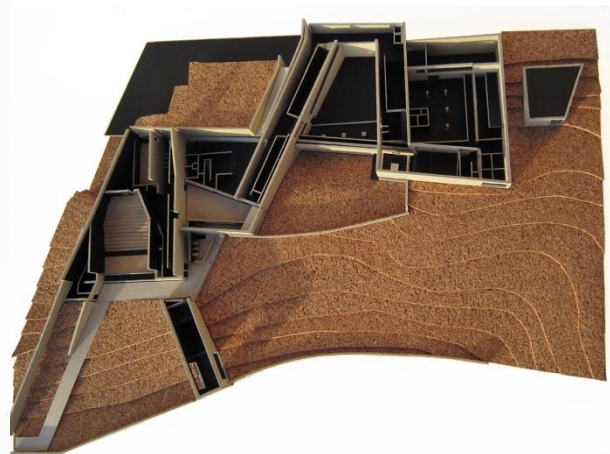
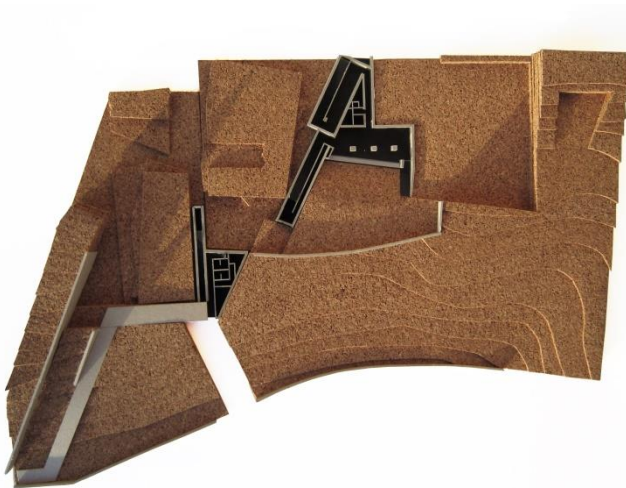
Desenvolvimento do projecto em maquete de estudo. 1:500







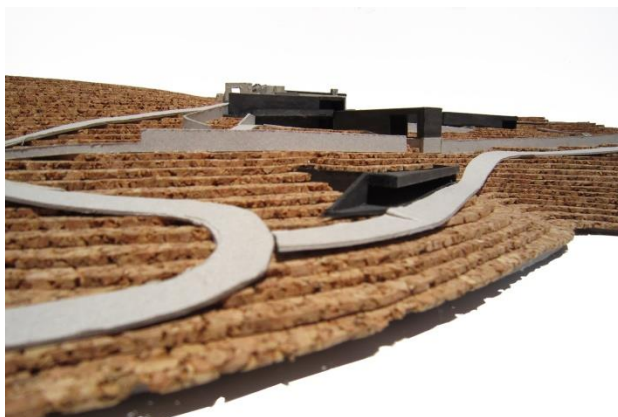
Desenvolvimento da espacialidade e materialidade do projecto em maquete de estudo. 1:200





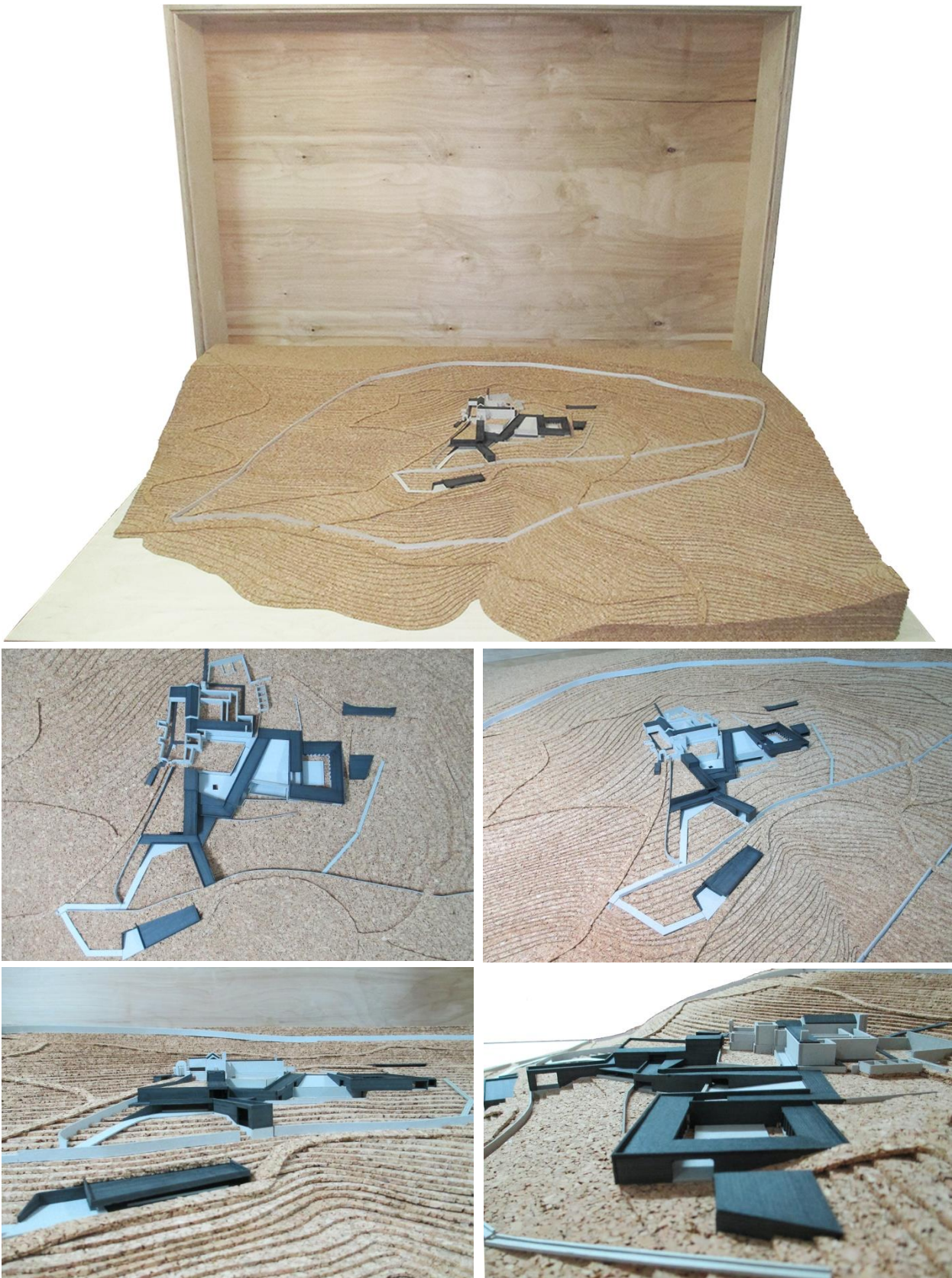


Estudo de Maquete para as maquetes finais. 1:500





Maquete final. 1:500





Maquete final. 1:200

